FABIANO ELOY ATÍLIO BATISTA
(ORGANIZADOR)

ARTE E CULTURA

EXPRESSÕES CULTURAIS, NARRATIVAS VISUAIS E PERFORMÁTICAS



Atena Editora
Ano 2025

FABIANO ELOY ATÍLIO BATISTA
(ORGANIZADOR)



ARTE E CULTURA

EXPRESSÕES CULTURAIS, NARRATIVAS VISUAIS E PERFORMÁTICAS

Atena Editora
Ano 2025

Editora chefe
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Editora executiva
Natalia Oliveira
Assistente editorial
Flávia Roberta Barão
Bibliotecária
Janaina Ramos
Projeto gráfico
Luiza Alves Batista
Nataly Evilin Gayde
Thamires Camili Gayde
Imagens da capa
iStock
Edição de arte
Luiza Alves Batista

Os manuscritos nacionais foram previamente submetidos à avaliação cega por pares, realizada pelos membros do Conselho Editorial desta editora, enquanto os manuscritos internacionais foram avaliados por pares externos. Ambos foram aprovados para publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

LINGUÍSTICAS, LETRAS E ARTES

Arte e cultura: expressões culturais, narrativas visuais e performáticas

Organizador: Fabiano Eloy Atílio Batista
Revisão: Os autores
Diagramação: Thamires Camili Gayde
Correção: Yaiddy Paola Martinez
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte e cultura: expressões culturais, narrativas visuais e performáticas / Organizador Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2025.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-3240-1
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.401252103

1. Arte. 2. Cultura. I. Batista, Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II. Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DO AUTOR

Para fins desta declaração, o termo 'autor' será utilizado de forma neutra, sem distinção de gênero ou número, salvo indicação em contrário. Da mesma forma, o termo 'obra' refere-se a qualquer versão ou formato da criação literária, incluindo, mas não se limitando a artigos, e-books, conteúdos on-line, acesso aberto, impressos e/ou comercializados, independentemente do número de títulos ou volumes. O autor desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação à obra publicada; 2. Declara que participou ativamente da elaboração da obra, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final da obra para submissão; 3. Certifica que a obra publicada está completamente isenta de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação da obra publicada, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. A editora pode disponibilizar a obra em seu site ou aplicativo, e o autor também pode fazê-lo por seus próprios meios. Este direito se aplica apenas nos casos em que a obra não estiver sendo comercializada por meio de livrarias, distribuidores ou plataformas parceiras. Quando a obra for comercializada, o repasse dos direitos autorais ao autor será de 30% do valor da capa de cada exemplar vendido; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Em conformidade com a Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD), a editora não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como quaisquer outros dados dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

Caros leitores;

A coletânea **Arte e Cultura: Expressões culturais, narrativas visuais e performáticas** reúne um conjunto de estudos que exploram diferentes manifestações artísticas e culturais, destacando suas múltiplas camadas de significado e impacto social. A coletânea apresenta abordagens interdisciplinares que transitam entre a história, a comunicação, a memória, a acessibilidade e as dinâmicas socioculturais, evidenciando como as expressões visuais e performáticas moldam e são moldadas por diferentes contextos históricos e sociais.

Os capítulos abordam desde o simbolismo presente nos pórticos das igrejas medievais portuguesas até as inovações tecnológicas no campo da memória coletiva, passando pela acessibilidade em produções teatrais, as transformações políticas refletidas nos sambas-enredos e as relações de poder na economia da borracha na Amazônia. Essa diversidade de temas ressalta a riqueza das práticas culturais e suas intersecções com questões políticas, sociais e econômicas.

O primeiro capítulo, **Os pórticos de igrejas medievais portuguesas como meios comunicacionais**, investiga os portais manuelinos como suportes de mensagens simbólicas e religiosas, evidenciando sua função na comunicação visual do Portugal medieval. A arquitetura sacra é analisada sob uma perspectiva interdisciplinar que combina história, arte e comunicação.

O segundo capítulo, **Uma encenação de ópera e a audiodescrição da iluminação cênica**, aborda a relação entre teatro e acessibilidade cultural, com foco na audiodescrição de elementos visuais da montagem da ópera *Rigoletto*, apresentada no Teatro Municipal de São Paulo. A análise destaca os desafios e estratégias para traduzir efeitos luminosos em palavras, garantindo inclusão para espectadores com deficiência visual.

No terceiro capítulo, **De Escola da Arena à Escola do PT: metamorfoses políticas nos sambas-enredos da Beija-Flor de Nilópolis**, são examinadas as mudanças ideológicas e políticas no carnaval carioca. A análise percorre a trajetória da escola de samba Beija-Flor desde os anos 1970 até o início dos anos 2000, destacando como os sambas-enredos refletiram períodos de conservadorismo, resistência e crítica social.

O quarto capítulo, **Black Mirror versus Halbwachs, 100 anos depois: os quadros sociais da memória em um futuro tecnológico possível(?)**, investiga a relação entre memória coletiva e tecnologia a partir da série *Black Mirror*. A obra do sociólogo Maurice Halbwachs serve como base para discutir como a manipulação da memória se apresenta nas narrativas distópicas da série, revelando implicações sociais e filosóficas para o presente e o futuro.

Por fim, o quinto capítulo, **No esplendor do Seringal Calama: relações sociais, conflitos e resistência étnica**, revisita a história da Amazônia durante o ciclo da borracha, explorando as dinâmicas de poder, alianças sociais e disputas que marcaram a formação do povoado de Calama. A pesquisa documental revela novas perspectivas sobre a economia da borracha e a construção da identidade local.

Assim, a coletânea **Arte e Cultura: Expressões culturais, narrativas visuais e performáticas** oferece um panorama rico e diversificado sobre as múltiplas facetas da arte e da cultura, promovendo diálogos entre passado e presente, tradição e inovação, acessibilidade e expressão, política e identidade. A obra se destina a pesquisadores, estudantes e interessados em compreender como diferentes formas de arte e narrativa visual constroem significados e impactam a sociedade.

Boa leitura a todos!

Fabiano Eloy Atílio Batista

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

OS PÓRTICOS DE IGREJAS MEDIEVAIS PORTUGUESAS COMO MEIOS COMUNICACIONAIS

Data de Submissão: 19/02/2025 *Data de aceite: 05/03/2025*

Walace Rodrigues
Universidade Federal do Norte do Tocantins - UFNT - LIACOM/ESCS/IPL

RESUMO: Este trabalho nasce de nossas pesquisas de pós-doutoramento no Instituto Politécnico de Lisboa (IPL) e objetiva analisar os pórticos medievais portugueses como meios comunicacionais, tendo em vista uma perspectiva comunicacional, artística e cultural. Mobilizamos, sob uma perspectiva interdisciplinar, estudos de autores da área da Comunicação, das Artes, da Religião, da História, entre outras. A metodologia utilizada foi uma análise a partir da bibliografia pesquisada e de visitas aos sítios onde os pórticos medievais (com especial interesse no estilo manuelino) estão presentes. Focamos, neste escrito, no Portal Sul do Convento de Cristo, em Tomar, como exemplo privilegiado de pórtico como meio comunicacional. Os resultados deste trabalho revelam que os pórticos medievais manuelinos (esculpidos em pedra) são, efetivamente, meios comunicacionais que lidam diretamente com o viés temporal (Innis, 2011) e revelam características culturais próprias do Portugal medieval, quando os sentidos e simbolos eram fortemente empregados pela Igreja Católica e pela Monarquia para oferecer mensagens de fé e patrióticas.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; Estilo Manuelino; Idade Média; Portugal.

THE PORTALS OF PORTUGUESE MEDIEVAL CHURCHES AS MEANS OF COMMUNICATION

ABSTRACT: This work arises from our post-doctoral research at the Polytechnic Institute of Lisbon (IPL) and aims to analyze Portuguese medieval portals as communication means, taking into account a communication, artistic and cultural perspective. We mobilize, from an interdisciplinary perspective, studies by authors in the areas of Communication, Arts, Religion, History, among others. The methodology used was an analysis based on the researched bibliography and visits to sites where medieval portals (with a focus on the Manueline style) are present. We focus, in this writing, on the South Portal of the Convento de Cristo, in Tomar, as a privileged example of a portal as a means of communication. The results of this work show that medieval Manueline portals (carved in stone) are, effectively,

communicational means that deal directly with temporal bias (Innis, 2011) and reveal cultural characteristics specific to medieval Portugal, when symbols and meanings were strongly used by the Catholic Church and the Monarchy to offer faith and patriotic messages.
KEYWORDS: Communication; Manueline style; Middle Ages; Portugal.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é um produto de nosso estágio de pós-doutoramento junto ao Laboratório de Investigação Aplicada em Comunicação e Média (LIACOM), da Escola Superior de Comunicação Social (ESCS), do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), sob a supervisão da professora Filipa Subtil.

Nossa pesquisa para o estágio de pós-doutoramento teve uma perspectiva transdisciplinar entre diferentes áreas (comunicação, artes visuais, religião, educação, entre outras), buscando um diálogo entre tais áreas para criar sentidos sobre os pórticos medievais, suas composições e usos comunicacionais. Nesse sentido, este trabalho mostra um pouco de nossa pesquisa sobre os pórticos de igrejas medievais portugueses como meios de comunicação (média) privilegiados da época de suas construções.

Acreditamos que os pórticos medievais em pedra e suas composições imagéticas representem muito mais do que simples descrições visuais de objetos de cultura material e catequética da Idade Média, mas colocam-se como um meio de comunicação das sociedades que fabricaram e utilizaram tais imagens e estruturas arquitetônicas em pedra. Nosso foco neste trabalho recai sobre o fim da Idade Média em Portugal, principalmente durante o reinado de D. Manuel I (1469-1521) e de seu apoio a um novo estilo artístico, decorativo e arquitetônico que desse conta, simbolicamente, das conquistas além-mar de Portugal: o manuelino.

Nessa perspectiva, este trabalho trata, principalmente, da área de comunicação (com foco em Harold Innis e James Carey e trabalhos dos estudiosos destes autores), da Idade Média, da cultura material medieval em Portugal e dos pórticos das igrejas manuelinas em Portugal. Por fim, daremos uma análise do Portal Sul (1515, imagens 1 e 2) do Convento de Cristo (em Tomar, Portugal) como um exemplo de nossa hipótese sobre a riqueza dos sistemas comunicacionais nos pórticos medievais portugueses em pedra, principalmente nos manuelinos.

Sobre Harold Innis, James Carey e outros estudiosos da Comunicação

Começamos esta parte do texto deixando claro o que Harrold Innis (1894-1952), um precursor dos estudos sobre mídias comunicacionais na América do Norte, faz sobre o viés (*bias*) de significação da comunicação em relação ao tempo e ao espaço, discutindo:

> [...] a possível significação da comunicação para o progresso e o declínio das características culturais. Um meio de comunicação tem uma importante influência na disseminação do conhecimento através do espaço e do tempo e se torna necessário estudar suas características a fim de avaliar sua influência sobre o quadro cultural. De acordo com suas características, **um meio pode ser mais apropriado para a disseminação do conhecimento através do tempo em determinado espaço, particularmente se o meio for pesado, durável e não apropriado para o transporte ou, ao inverso,** pode ser mais apropriado para a disseminação do conhecimento através do espaço em determinado tempo, se o meio for leve e facilmente transportável. A relativa ênfase no tempo ou no espaço irá implicar um viés [*bias*] de significação para a cultura na qual está inserido. (Innis, 2011, p. 103, grifo nosso)

Nesta perspectiva, esclarecemos que consideramos aqui os pórticos medievais como meios comunicacionais que disseminam conhecimento através do tempo, pois são esculpidos em rocha, duráveis, não são facilmente transportáveis e detêm uma influência no quadro cultural de determinada sociedade, principalmente e mais fortemente durante a época em que foram construídos (na Idade Média). No caso deste trabalho, focamos nos pórticos medievais portugueses em estilo manuelino, ou seja, aqueles executados durante o reinado de D. Manuel I e alicerçados em uma forte simbologia eclesiástica e ligada aos começos das grandes navegações portuguesas.

Lembramos que Innis (2011) explorou o papel da mídia comunicacional na formação das culturas e no desenvolvimento das civilizações. Ele tratou sobre as formas de comunicação oral e escrita e suas relações para o florescimento das civilizações. Para ele, a mídia impressa, como jornais, era "tendenciosa" em relação ao controle do espaço e do poder secular, enquanto a mídia gravada, como tábuas de pedra ou argila, era "tendenciosa" em favor da continuidade no tempo e do conhecimento metafísico ou religioso. Neste sentido, os pórticos medievais executados em pedra labutavam em favor de um *bias* temporal, dando ênfase à religião católica e a seus dogmas inscritos nas rochas.

Innis nos esclareceu sobre a relevância e a função dos meios de comunicação na relação tempo-espaço para os arranjos culturais. Pela via do pensamento inniano, podemos perceber que no "plano material mais básico (suporte ou 'meio de comunicação') até o plano simbólico mais amplo (cultura)" (Martino, 2011, p. 13), a comunicação se coloca como um fator importante na vida humana, pois "os meios de comunicação não parecem como forças soltas e incontroláveis, mas aspectos trans-históricos ou incontornáveis da realidade humana que devem ser entendidos e colocados a serviço da cultura" (Martino, 2011, p. 17).



Imagem 1 – Portal Sul do Convento de Cristo, em Tomar, Portugal.

Fonte: Walace Rodrigues, 2025.

Em relação às contribuições innianas no campo da comunicação, James William Carey (1934-2006), estudioso da comunicação nos EUA e um dos maiores comentadores da obra de Innis, compreenderá como a comunicação influencia na cultura dos povos. Filipa Subtil (2014, p. 33), pensando a partir das contribuições de Carey, informa que:

> […] a Comunicação é o processo através do qual se constroem, apreendem e utilizam formas simbólicas que trazem a realidade à existência humana. A Comunicação humana é a actividade que constrói uma nova dimensão da realidade, o mundo codificado e pleno de significado que constitui a realidade simbólica em que vivem os indivíduos. Esta nova dimensão da **realidade é construída através da agência que se designa por Comunicação**. (grifo nosso)

Como Subtil, pensamos comunicação a partir das formas simbólicas (neste trabalho, por meio da intrincada construção artística nos pórticos medievais) e acreditamos que a composição dos pórticos manuelinos não era somente era fruto de uma apurada sensibilidade medieval católica, mas a revelação de sistemas de informações sobre uma forte ideologia catequética e cultural dominada pelos preceitos da Igreja Católica e da Monarquia da época.

Vale informar que a comunicação se coloca neste trabalho como um rico campo que promove, junto a outros campos do saber (aqui as artes, a educação, a história, a religião, entre outros), debates que atravessam várias áreas do conhecimento científico, social, religioso, cultural etc, ajudando a ofertar uma infinidade de abordagens, as mais plurais e multidisciplinares possíveis, à questão pesquisada. Neste caminho, Filipa Subtil (2017, s.p) diz-nos que:

> Tanto quanto a comunicação está incorporada num quadro social e é chamada a participar na dinâmica social, as ciências da comunicação, embora sendo uma área disciplinar identificável e dotada de autonomia relativa, integram uma linhagem comum do conhecimento – as ciências sociais. Todos os fenómenos comunicacionais têm uma faceta antropológica, sociológica, cultural, política, económica, psicológica, semiótica, tecnológica, teológica, etc.

James Carey, em relação à comunicação como um ritual de partilhamento de informação, diz que há uma:

> [...] antiga identidade e as raízes partilhadas dos termos "comum", "comunhão", "comunidade" e "comunicação". Uma visão ritual da comunicação se refere não à extensão de mensagens no espaço, mas à manutenção da sociedade no tempo, não ao ato de transmitir informações, mas à representação de crenças compartilhadas. (Carey, 2022, p. 21)

Tal visão ritual da comunicação acaba por unir as pessoas em comunidade, reforçando laços e reafirmando traços culturais, como modos e costumes de executar determinadas tarefas da vida religiosa, diária, política etc.

Subtil (2014, p. 22), sobre os trabalhos James W. Carey, que foi fortemente influenciado pelos Estudos Culturais e pelos trabalhos de Harrold Innis, informa-nos que: "Carey sugeriu uma perspectiva da Comunicação que não a concebesse apenas como um fenómeno ligado à representação e sim como uma forma de interacção e troca de significados produzidos colectivamente através da simbolização."

Ainda sobre as contribuições de Carey para o campo da comunicação, Subtil (2014, p. 19) revela-nos que "a sua contribuição para um entendimento da Comunicação como um ritual participatório no qual e através do qual os seres humanos geram, mantêm e transformam a cultura em que vivem."

Como bem diz Carey: "comunicação é um processo simbólico onde a realidade é produzida, mantida, reparada e transformada" (1975, *apud* Subtil, 2014, p. 31). Compreendemos, portanto, que a situação de partilha social de uma realidade compreendida e de das mensagens dos pórticos medievais estão muito próximas dos fins rituais da comunicação.

Ainda sobre a ritualidade da comunicação, Subtil diz-nos que:

> A Comunicação é a base da solidariedade humana, produz os limites sociais, fictícios ou não, que ligam os homens e tornam a vida associativa provável. A sociedade é possível devido às forças de ligação que permitem a inteligibilidade de uma realidade partilhada pelos co-participantes nela. De acordo com a visão ritual, a Comunicação é um "cerimonial" participatório no qual e através do qual geramos, preservamos e transformamos a cultura. Na Comunicação ritual não se joga apenas a transmissão de informações ou mensagens, mas a co-criação e partilha de actividades culturais que definem a realidade. Vivemos em realidades largamente criadas pela Comunicação e muitas vezes negligenciamos que ela é intrinsecamente ritualística. (Subtil, 2014, p. 31-32)

Também:

> A Comunicação entendida como metáfora do ritual solicita e impulsiona uma situação original de igualdade porque a co-presença e a propinquidade implicam ceder espaço para a resposta como condição da sua continuidade. A interacção presencial tende também a reforçar o reconhecimento dos outros na sua totalidade. Por exemplo, na conversação há que lidar com todo o peso das palavras, porque ela põe em jogo e em risco não só as nossas mentes mas também os nossos corpos. Falar através do processo conversacional é convidar e ao mesmo tempo pedir uma resposta, é temperar, através de expressões implícitas e explícitas de respeito, as nossas objecções e diferenças. (Subtil, 2014, p. 39)

Neste sentido, vale pensar os pórticos medievais como meios de comunicação pela via do ritual, assim como nos aponta Carey e corrobora Subtil, já que tais pórticos não somente oferecem mensagens, mas também necessitam de uma interação, de uma fruição que seja sempre cocriação de sentidos nos vários aspectos da vida humana.

Idade Média em Portugal e a cultura medieval

Vale informar que nos países do Novo Mundo, especialmente no Brasil, não há edifícios arquitetônicos medievais, pois a ocupação do território do que é hoje o Brasil somente começou a se dar ao longo da segunda metade do século XVI, quando foram erguidas as primeiras construções arquitetonicamente planejadas por parte dos colonizadores. Dizemos isso também para justificar nosso interesse em pesquisar um elemento arquitetônico desconhecido para nós: os pórticos medievais. E como nossa tradição arquitetônica brasileira deriva de Portugal, daí nosso interesse nos pórticos manuelinos, criação autêntica da cultura portuguesa do começo do século XVI.

Para Margarida Reffóios, historiadora da medicina e da alimentação, a Idade Média foi um período de comunicação por meio do sensível, quando todos os sentidos eram utilizados para fornecer mensagens:

> O saber do sabor não nasce de um século XXI comandado por mudanças e diferença, mas sim de uma Idade Média, seduzida por correspondências sensoriais. Essa ***harmonia das esferas***, tão visível na feliz fusão da alma com o corpo, convoca os cinco sentidos, as sensações, as emoções dando lugar a infindáveis sinestesias (2010, p. 13, itálico da autora)

Daí podemos compreender o abundante emprego das artes (arquitetura, escultura, pintura etc) nas construções religiosas medievais. O gótico, oferecendo uma sensação de pequenez à pessoa crente; a escultura religiosa, geralmente muito expressiva no final da Idade Média, ensinando dogmas por meio das imagens; as composições e arranjos manuelinos em pedra, informando sobre as coisas da alma e das novas terras descobertas, entre outras sensações que a pessoa deveria ter por meio das artes.

Lembremos que o fervor religioso marcou culturalmente a Idade Média na Europa, levando à compreensão de uma cultura religiosa nesta determinada época[1], pois os valores e costumes eram ditados pela Igreja Católica e suas crenças eram as que enredavam todas as áreas da vida medieval. Lembremos que era a Igreja Católica que dava legitimidade aos governos monárquicos e aos reis coroados.

Se a Idade Média (período da história europeia do século V ao XV, aproximadamente) foi uma época dominada pelo Catolicismo, sua arte acabou por trabalhar de forma ritualística, já que buscava criar elementos estéticos promotores de uma cultura católica e de um sentido de comunidade catequética cristã. No entanto, não podemos pensar que aquelas pessoas que acorriam às igrejas medievais tomassem as esculturas dos pórticos e suas mensagens de forma passiva, mas acabavam por compreendê-las a partir de suas culturas, de suas visões de mundo, de quem elas eram, do que faziam e em relação ao lugar aonde pertenciam.

Vale lembrar que, em Portugal, o estilo manuelino, muitas vezes chamado de gótico português tardio ou flamejante, começou durante o reinado de D. Manuel I (1469-1521) e "fechou" o período da Idade Média neste país com muitas e belas produções arquitetônicas e artísticas.

O estilo manuelino, a partir do empenho de D. Manuel I, um impulsionador e patrocinador das artes, marcou um estilo de criação arquitetônica e decorativa repleto de símbolos católicos e oficiais que o caracterizaram (ver imagem 3). Na arquitetura, por exemplo, as formas manuelinas apresentaram-se a partir das estruturas góticas, sem grandes modificações nas maneiras góticas de construir os prédios religiosos e oficiais. Podemos dizer que o manuelino é um gótico ricamente decorado com a simbologia ligada à colonização (formas naturais), ao poder católico (a cruz de Cristo) e ao poder monárquico (escudos de armas ou a esfera armilar).

1. Tomamos aqui a Idade Média como sendo da queda do Império Romano, em 530 d.C., até 1453, com a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos. No entanto, este período medieval variou de nação para nação e esses "marcos históricos" podem ser tomados como aqueles que instauram a Idade Média na Europa, mas não como datas fixas.

Podemos perceber que havia uma combinação de símbolos com forte apelo comunicativo nos pórticos manuelinos portugueses e que seus arranjos poderia fornecer elementos ricos em mensagens por meio de obras de arte escultórica, por exemplo. Para James Carey (2022, p. 31) “uma pessoa no comando de símbolos é capaz de produzir um número infinito de representações com base em um número finitos de elementos simbólicos.” E foi isso que aconteceu durante o manuelino, pois havia uma gama de símbolos utilizados a partir de suas variações e combinações.

Os pórticos manuelinos, por exemplo, podem apresentar-se com formas ornamentalmente variadas de arcos, sendo a Igreja de São Julião, em Setúbal, um exemplo da combinação destes arcos. O manuelino tinha o objetivo de mesclar diversos elementos arquitetônicos, com uma exuberância de formas e uma interpretação naturalista e simbólica dos temas. Vários foram os prédios e as obras executadas neste estilo ornamental. D. Manuel I desejava unificar o mundo cristão, pelo menos no que se referia ao mundo colonizado pelos portugueses.

Compreendemos que o manuelino não seria possível sem uma quantidade de artistas de qualidade ímpar para concretizá-lo. Um exemplo destes artistas foi Diogo de Boitaca, arquiteto nascido no século XV (provavelmente na França), e uma das figuras de referência do estilo manuelino. Ele recebeu de D. Manuel I o título de “Mestre das Obras do Reino”. Data de 1492 a primeira referência às suas atividades em Portugal. Boitaca foi o autor dos primeiros traços do Mosteiro dos Jerónimos e o seu principal arquiteto. Tal mosteiro teve suas obras iniciadas em 1502. Obras como a Torre de Belém, o Convento de Cristo, a igreja de São Julião (de Setúbal), entre tantas outras obras, marcaram o estilo manuelino em Portugal.

Filipa Subtil, estudando sobre a obra do canadense Harold Adams Innis, revela-nos que “as alterações nos modos e nas técnicas da comunicação dinamizam processos sociais de profundas repercussões históricas” (Subtil, 2003, p. 289). E é exatamente isto que podemos perceber nos pórticos medievais quando os tomados como meios de comunicação, pois tais elementos arquitetônicos não somente serviam para ajudar a revelar o espírito de uma época e suas ideologias, mas colaboravam com os processos sociais de então. A catequética missão dos portais medievais era, portanto, fruto de uma pensada operação arquitetônica em relação a uma estética que não somente comunicasse os ensinamentos da Igreja Católica, mas que também movesse as pessoas pelas suas mensagens edificantes, tornando-se, tais pórticos, um dos pilares da construção significativa de uma sociedade baseada nos valores medievais. Ainda sobre os conceitos de Innis, Subtil nos informa:

> Innis defende duas ideias principais sobre a relação entre tecnologia e civilizações. A primeira afirma que as tecnologias, produto das civilizações, desvendam os modelos relacionais e de pensamento de um dado período e, por terem impacto na organização social, permitem fornecer a chave para compreender a evolução civilizacional. A segunda postula que as civilizações se expandem e estabelecem contactos entre si através de meios artefactuais e outros não produzidos pelo homem, devendo todos ser compreendidos como meios de comunicação. (SUBTIL, 2003, p. 289-290)

Neste caminho, tomando os pórticos medievais como “meios artefactuais” (meios construídos para determinados fins, produtos de trabalho engenhoso do homem medieval) próprios da tecnologia da época em que foram construídos. Podemos compreendê-los, também, como geradores de ideologias (morais, éticas, estéticas, políticas, sociais etc), impulsionadores de valores catequéticos e de mensagens específicas da Igreja Católica da época de suas construções.

Em contato com os fabulosos pórticos das igrejas medievais, o homem da época havia que transformar a contradição típica do período medieval (algumas vezes muito binária, como no caso da robustez e majestosidade das igrejas medievais em relação à pequenez e insignificância do homem, por exemplo) em nova informação, ou ainda, da relação binária entre a vida campesina dos medievos e as “orientações catequizantes” da Igreja Católica de então. Havia que se buscar uma “resolução” para se conseguir lidar de forma “estável” com as informações que eram oferecidas a este homem medieval. A balança entre as coisas da terra e dos céus havia de ser equilibrada e a Igreja Católica colocava-se como a entidade que faria este trabalho por meio dos sentidos, como bem nos disse Reffóios (2010).

Lembremos sobre a arte escultórica como uma poderosa manifestação técnica e estética que auxiliou a alterar formas de vida de civilizações inteiras. Durante o período medieval, os estilos românico e gótico forneceram as bases para as construções arquitetônicas da época. Na Idade Média, a arte escultórica continuou a ser muito importante cultural e socialmente, revelando mensagens (algumas vezes nem sempre fáceis de serem identificadas e assimiladas) e reafirmando ideologias dominantes (como a catequese religiosa da Igreja Católica e a “força” dos monarcas).

Ainda, compreendemos que os pórticos das igrejas tentavam oferecer “mensagens” evangelizantes e edificantes católicas a todos que por eles passassem. Esta parecia ser a intenção real dessas obras escultóricas tão bem executadas com tamanho esmero e com tanto valor artístico. Tais pórticos eram “meios de comunicação” medievais que auxiliavam na disseminação de determinado conhecimento. Subtil (2023, p. 291) informa-nos que:

> […] os monopólios de conhecimento expandem-se e declinam, em parte, em relação ao medium a partir do qual foram erguidos. Implicam a nossa limitação a um determinado meio tecnológico de comunicação e a certas formas de conhecimento, assim como o domínio restrito por parte de um pequeno setor.

Assim, podemos compreender os pórticos medievais como meios de comunicação que nos trazem determinados conhecimentos. No entanto, toda a simbologia catequética católica por trás das obras escultóricas requer um repertório simbólico de domínio de poucos da época em que foram erguidos.

Análise do Portal Sul (1515) do Convento de Cristo

Neste escrito buscamo valorizar as produções materiais medievais (pórticos, suas composições e sua estatuária) como médias (meios) comunicacionais que não somente tem a função de comunicar, mas também de auxiliar a integrar uma comunidade por meio de uma cultura catequética própria da época. Tomamos o Portal Sul do Convento de Cristo como obra exemplar de meio comunicacional medieval em pedra.

Sobre o Convento de Cristo, Tomar, Paulo Pereira (2009, p. 4) relata que:

> O Convento de Cristo constitui um dos maiores conjuntos monumentais portugueses. Implantado no cimo do monte que domina a cidade de Tomar, nele se reúnem edificações ou vestígios que vão do período romano até ao século XVIII, traduzindo de uma forma surpreendente os diversos capítulos da história da arquitetura portuguesa.

Sobre as inúmeras obras de arte no convento e sua importância para a formação da monarquia e da Igreja Católica portuguesas, Pereira (2009, p. 4) continua:

> Aos aspectos artísticos haverá que acrescentar o facto de por ali terem passado e estadeado grandes personagens, assinalando momentos únicos da história do reino, tais como o verdadeiro fundador de Tomar, o mestre provincial Templário Gualdim Pais; o infante D. Henrique, já como administrador da Ordem de Cristo, a qual em Portugal sucedeu sem convulsões à Ordem do Templo; D. Manuel, que precedeu a uma autêntica refundação da Ordem, da dinastia de Avis e do próprio Convento; D. João III, que projectou ali uma grande parte de seu gosto pela arquitectura adoptando o Convento de Cristo como o seu estaleiro preferido; e Felipe II de Espanha, que por razões certamente simbólicas ali realizou as cortes que o reconheceram como monarca português.

Não podemos nos esquecer que o referido convento tem forte ligação com a Ordem de Cavalaria de Nosso Senhor Jesus Cristo em Portugal, que foi, originalmente, uma ordem militar e religiosa criada em 1319 pela bula pontifícia *Ad ea ex quibus cultus augeatur*, do Papa João XXII. A rica história da Ordem de Cristo envolveu laços estreitos com vários reis portugueses, tendo Tomar como sítio privilegiado desta ordem.

James Carey (2022, p. 27) dirá que “a comunicação, através da linguagem e de outras formas simbólicas, abrange a ambiência da existência humana”, assim como demonstram os pórticos manuelinos portugueses, onde a pedra como suporte resistente ao tempo (Innis, 2011) comunica os símbolos e valores do catolicismo da época e a força do monarca conquistador de mares.



Imagem 2 – Detalhe da parte superior do Portal Sul.

Fonte: Walace Rodrigues, 2025.

Percebemos que a imagem de Maria, mãe de Jesus Cristo, na Idade Média, coloca-se como importante na sociedade medieval. Por meio do culto mariano, que tem início no século XI no Ocidente, surge uma imensa valorização da imagem de Maria na Idade Média, o que podemos entender como a intensificação da presença e da promoção feminina na religião católica e no mundo cultural medieval. Figuras femininas importantes de autoridade religiosa foram, por exemplo, abadessas e rainhas católicas, além de algumas santas.

Notemos que abaixo da imagem mariana do Portal Sul, há um escudo armilar (ver imagem 2), símbolo do Portugal monárquico de então, além de elementos inspirados em viagens, como formas naturalistas e “vegetalistas” em complexas e intricadas ornamentações, exageradas e ampliadas. Tais elementos vinham inspirados do auge da expansão marítima e dos novos lugares “descobertos”. As cordas eram outro elemento compositivo da arquitetura manuelina que se relacionava diretamente às navegações.

Consideramos aqui que tomar os pórticos medievais como médias comunicacionais e de informação nasce de nosso entendimento de que a estética medieval provinha de uma busca pelo transcendente, pelas proporções, pela luz, pelas alegorias e pelos símbolos (cf. Eco, 1986). E o manuelino deixa-nos perceber exatamente estes elementos ornamentais, alegóricos e simbólicos. Estes objetos culturais de natureza artística e arquitetônica buscavam transmitir mensagens catequizantes, sobre o poder monárquico e auxiliavam na integração da sociedade de então, já que faziam parte da cultura católica da época, revelando uma mentalidade própria dos fins da Idade Média portuguesa.

A agência comunicacional dos pórticos medievais dava-se pela força da autoridade da igreja, por seu sentido ritual e por seu caráter pedagógico (catequizante por meio dos sentidos) em construções planejadamente ornamentadas. Em Portugal, o monarca D. Manuel I cooperou com esta visão catolicamente edificante, reforçando os apoios econômicos para a construção de novos edifícios religiosos (conventos, mosteiros, igrejas etc) com os claros elementos do gótico flamejante português, estilo que mais tarde ficou conhecido como manuelino.

Utilizamos, aqui, uma expressão do crítico de arte francês Pierre Restany, quando ele nos diz que "A arte é um ritual de comunicação" (*apud* Pignatari, 1997, p. 92). Partindo deste entendimento de Restany, compreendemos as possibilidades de análise dos pórticos medievais e de sua escultórica como médias comunicacionais por meio de uma busca de inserção na atmosfera cultural de suas produções, revelando mensagens e usos de tais pórticos. Não podemos nos esquecer dos muitos elementos artísticos utilizados na composição dos pórticos medievais, geralmente relevos e esculturas em pedra, e que auxiliavam nas funções de tais pórticos: educar as pessoas na fé católica, unindo-as como um grupo coeso e único em seu tempo e espaço.

Vale lembrar que as artes são uma forma de linguagem e que servem ao homem para se comunicar com o mundo que o cerca. Paulo Ghiraldelli Júnior informa-nos sobre a arte enquanto linguagem:

> A obra de arte é tomada como linguagem, e isso não é em sentido metafórico. É observada e estudada a partir de categorias como ***significação, referência, denotação, regras sintáticas e semânticas*** etc. A arte é observada como um sistema de símbolos. Nelson Goodman a levou para o campo da "estética analítica", e os estudos que, em geral, são feitos a respeito da linguagem no século XX, voltaram-se para a obra de arte, da música à literatura, passando por todo o campo das artes visuais. (Ghiraldelli Jr., 2010, p. 87, itálico do autor)

Alcídio Mafra de Souza fala-nos sobre este período medieval nas artes:

> Quando o Cristianismo se afirmou, na fase final do Império Romano, **as artes passaram para a órbita da Igreja, que aos poucos expandia sua influência sobre todos os aspectos da vida: políticos, sociais, intelectuais e culturais.** Sobrevém, então, uma reformulação na maneira de o homem encarar a vida, que passa a ser mais metafísica do que física. Evidentemente, um retorno ao sobrenatural e ao invisível, com o correspondente abandono do mundo visível e natural. (Souza, 1970, p. 48, grifo nosso)

Este aspecto sobrenatural (por meio do sensorial) em relação à vida será retratado também nas igrejas medievais, modificando-se um pouco no final do período gótico. Continua Souza sobre essa mudança de lógica no período medieval:

> Essa orientação metafísica não poderia, por certo, buscar seus modelos na Natureza. A observação objetiva cedeu lugar à subjetiva. A colunada exterior dos templos antes consagrados às divindades gregas e mantida pelos romanos é substituída pelas arcadas internas das basílicas, e o horizontalismo do espaço arquitetônico clássico dá vez à rotundidade e à robustez do Bizantino e do Românico e ao verticalismo do Gótico. Na pintura e na escultura, o tridimensionalismo clássico cede lugar ao ilusionismo bidimensional. Para descrever a essência das coisas intangíveis e dos espíritos cercados de mistérios, **os artistas da Idade Média recorrem a um elaborado sistema de símbolos.** E só a evolução das formas das igrejas vai caracterizar a mudança dos estilos medievais. (Souza, 1970, p. 49, grifo nosso)

Neste sentido, as igrejas pareciam ser as construções mais significantes e simbólicas do período medieval, sendo elas nosso lócus de estudo neste trabalho, principalmente seus pórticos (sua estrutura compositiva e sua estatuária), por onde passavam todos os peregrinos e visitantes subjugados a uma imensa quantidades de símbolos que deveriam compreender e do qual deveriam criar sentidos.

Alguns pórticos de igrejas medievais eram ricamente ornamentados com:

> […] elementos complexos como molduras, pedras angulares e colunas podem ser utilizados para mostrar a função que desempenham na construção. **Os portais são frequentemente decorados com cruzes, anjos e estátuas de santos, cenas bíblicas e motivos vegetais** que não só revelam a função da igreja, mas também dão ao visitante uma antevisão do interior da igreja. (McNamara, 2011, p. 154, tradução nossa, grifo nosso)

Sobre o Portal Sul, podemos verificar que ele é o pórtico principal da igreja do Convento de Cristo, em Tomar, Portugal, aqui nosso privilegiado objeto de pesquisa, e enquadra-se dentro do estilo manuelino. Tal portal (pórtico) data de aproximadamente 1515 e é uma obra atribuída a João de Castilho (c. 1470 - c. 1552), reconhecido arquiteto e escultor ibérico medieval. Compreendemos que tal pórtico pode fornecer muitas informações sobre os efeitos, funções e usos dos portais das igrejas medievais como meios de comunicação, revelando uma variedade de mensagens que podem ser interpretadas ainda hoje.

Paulo Pereira relata sobre o Portal Sul do Convento de Cristo:

> O Portal Sul é entretanto aberto, sacrificando os botaréus da parede meridional, como se sacrificam os dois panos exteriores da antiga Charola românica e o pequeno coro henriquino, quando João de Castilho procede ao rasgamento do vão de contacto e passagem entre o oratório e a nave da igreja. O programa iconográfico do portal compreende a representação da Virgem com o Menino, logo debaixo do dossel arquitectônico. A imagem é acompanhada por outras, de menores proporções, instaladas sobre mísulas e estreitos pilaretes: no plano inferior, imediatamente acima do vão, encontramos três profetas e o que parece (ou poderá) ser a imagem de Salomão. Prevalece aqui, do ponto de vista da lógica da representação, uma nítida opção por um esquema que visa demonstrar a concordância do Novo e de Velho Testamento. (2009, p. 24)

Sobre o estilo artístico empregado na construção do Portal Sul, Pereira (2209, p. 24, itálico do autor) diz-nos:

> [...] opera-se aqui uma mistura entre o Manuelino e o gótico influenciado já pela linguagem decorativa do renascimento, através de uma ornamentação muito em voga em Espanha, o chamado plateresco. Esta inspira-se, ainda que de forma pouco rigorosa, nas teorias de temas iconográficos em série característicos da decoração de edifícios do renascimento italiano, procurando por imitar esses mesmos temas, quase sempre de caráter "arqueológico" - "ao antigo", quer dizer, "ao romano" ou à maneira dos "romanos" - e com grotescos (seus híbridos, mdalçoes, taças, chutes, cálices, "pendentes", colares, perlados e caveiras). As ombreiras e arquivoltas possuem dois registos com decoração tipicamente "manuelina" (troncos de árvores, *putti* tocando cornetas, animais, vegetação - e um registro inovadoramente "plateresco" - medalhões, grotescos).

Podemos perceber uma clara influência do Renascimento nas estátuas do Portal Sul, pois elas não seguiam mais os padrões escultóricos medievais românicos, mas detêm mais movimentos e são proporcionalmente equilibradas. A beleza e o equilíbrio na composição destas imagens também é algo que as faz mais próximas dos padrões renascentistas. Lembremos que tal pórtico já é do início do século XVI e dele tem influências.

Ressaltamos que o estilo manuelino foi um estilo tipicamente português, caracterizando a arquitetura gótica do fim da Idade Média e suas esculturas. Assim, pensando os pórticos medievais como média comunicacional, não podemos esquecer suas criações como tecnologias da época, pois eles foram frutos de uma necessidade informacional de então e nasceram das habilidades técnicas, dos métodos e processos medievais para sua produção. Obviamente que a Igreja Católica tinha uma clara intenção de utilizar tais portais como elementos arquitetônicos que não somente deixassem ver a beleza da época, mas que ensinasse seus dogmas e crenças de maneira eficaz.

Percebemos que os pórticos medievais já criavam, desde o lado de fora, os anseios para a atmosfera de respeito e moralidade exigidos dentro das igrejas. Eles eram os portais que deveriam "transformar" a vida do homem medieval, pois, se por eles passassem, podiam tornarem-se pessoas "melhores", pois filiado à Igreja.

Vale ressaltar que as mensagens codificadas nas pedras, que serviam para a construção dos pórticos, acabavam por perdurar por muito tempo, já que foram executadas propositalmente em um material com grande durabilidade, sendo importantes para a formação de uma cultura católica, social e histórica. José Armando Vizela Cardoso informa-nos, também, sobre o estilo manuelino no Convento de Cristo:

> É deveras impressionante a beleza do detalhe das esculturas talhadas em pedra, em especial as mísulas (…) onde se juntam os arcos que suportam a estrutura do tecto. Nas pedras-chave, que fazem o travamento superior dos arcos que suportam o tecto, podemos ver os principais símbolos do manuelino: a cruz de Cristo e a esfera armilar. As cordas, circundando esta estrutura, completam a terceira condição que é essencial para caracterizar o estilo manuelino. As cordas, a esfera armilar e a cruz de Cristo, dispostas no tecto e nas paredes, de modo harmonioso para com outros motivos decorativos, como as mísulas e as fileiras de rosas, proporcionam ao conjunto uma invulgar beleza, que leva a que nos questionemos sobre como é possível que a complexidade do desenho, dos cálculos e da concepção desta magnífica obra se possa apresentar aos nossos olhos dum modo tão suave e tão simples! (Cardoso, 2022, p. 154-155)



Imagem 3 – Detalhe da parte exterior do Convento de Cristo, revelando as ornamentações manuelinas.

Fonte: Walace Rodrigues, 2025.

Compreendemos, ainda, que o efeito esperado de tais mensagens encravadas nos pórticos era de valor cristão, moralizante, edificante, conjuntivo, catequizante, ritualístico e simbólico. Não esqueçamos que há toda um sistema simbólico (iconografia e iconologia), como já bem explicitado neste trabalho, que impregna(va) a arte e a cultura católicas medieval e que podes ser percebidas no Portal Sul do Convento de Cristo.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese fundamental de nossa pesquisa para este trabalho foi que os pórticos de igrejas medievais portuguesas (aqui focamos no Portal Sul do Convento de Cristo, em Tomar, em estilo manuelino) são meios de comunicação que ligam-o-tempo, pensando a partir da compreensão de Harold Innis (2011), que permitiram e permitem, na atualidade, conhecer e compreender a cultura material (objetos) e imaterial (os modos de vidas, as tradições e as crenças) das populações portuguesas daquele período do fim da Idade Média (durante o período do estilo manuelino).

Tais pórticos não somente comunicavam mensagens e informavam como viver a partir dos exemplos do Cristo e dos santos, mas também auxiliavam a unificar culturalmente a sociedade da época. Ainda, compreendemos as igrejas medievais como os lugares privilegiados de evangelização, ou seja, de ensinar por meio da fé a uma comunidade de pessoas, geralmente, iletradas da época (na grande parte do público destas igrejas).

Pensemos, também, nas palavras de Innis (2011, p. 103) sobre a pedra, um suporte comunicacional para os pórticos medievais dos quais tratamos, como um meio "mais apropriado para a disseminação do conhecimento através do tempo em determinado espaço, particularmente se o meio for pesado, durável e não apropriado para o transporte".

Vale, também, compreender que a Idade Média foi um período de imensa valorização da riqueza sensorial, utilizada grandemente pela Igreja Católica e pelos monarcas, por meio das artes (como aconteceu durante o manuelino), para comunicar suas mensagens. Daí que os pórticos medievais portugueses, aqui com foco no Portal Sul do Convento de Cristo (de Tomar), em estilo manuelino, acabam por ser um exemplo claro de como a cultura da época, os saberes catequéticos da Igreja e os valores do Estado estavam sendo empregados como meios de comunicação.

Podemos compreender que os pórticos das igrejas medievais, como mídias comunicacionais pelo viés temporal, buscavam informar mensagens para o "melhoramento espiritual e moral" das pessoas da época, pelo menos, no que dizia respeito aos regramentos e ensinamentos catequéticos da Igreja Católica. No entanto, isso se dava por meio de uma simbologia escultórica e arquitetônica específica e que trazia sentidos próprios que a Igreja deseja levar a seus fiéis (por meio de uma agência de sensibilização na realidade das pessoas).

Essa capacidade transmissiva e ritual dos pórticos pode ser relevante para os estudos sobre comunicação, pois enriquece os trabalhos sobre os meios de comunicação na época medieval.

Pensamos "ritual" no sentido de que o pórtico medieval traz uma realidade religiosa e de crenças que pode ser partilhada socialmente, revelando um rito social de pertencimento a um grupo religioso, social, comunitário etc. Subtil (2014, p. 28, grifo nosso), ainda pensando sobre a obra de Carey, informa que:

> De acordo com Carey, a outra visão da Comunicação na cultura dos EUA é a ritual, a mais antiga das visões, embora uma narrativa menor na academia norte-americana. Nessa concepção, a Comunicação está associada a palavras como "partilha", "participação", "associação", "companhia" e "posse de uma fé comum". É na evocação de noções como "comunhão", "comunidade" e "Comunicação" que, segundo Carey, a abordagem ritual assenta. Em contraponto à visão transmissiva, está orientada para a manutenção da sociedade no tempo e não para a disseminação das mensagens no espaço, para a representação de crenças partilhadas e não para o acto de transmitir informação. Enquanto o modelo transmissivo consiste na disseminação das mensagens à distância, **a visão ritual centra-se nos efeitos de realidade da Comunicação no quotidiano e no cerimonial que atrai as pessoas para a partilha e a convivialidade.**

Seguindo a visão de Carey, podemos compreender que a comunicação de mensagens via os pórticos medievais revelam "uma visão ritual da comunicação não está direccionada para a extensão das mensagens no espaço, mas para a manutenção da sociedade no tempo; não para o acto de partilhar informação ou influência, mas para a criação, representação e celebração de crenças partilhadas" (Carey, 1977, *apud* Subtil, 2014, p. 30).

As representações simbólicas utilizadas nos intricados arranjos esculpidos em pedra nos pórticos manuelinos portugueses relevam um meio comunicacional rico em mensagens e culturalmente marcante para os fins da Idade Média em Portugal, servindo (agindo) como "modelos de comunicação". Carey diz-nos que:

> Modelos de comunicação, portanto, não são apenas representações da comunicação, mas representações para a comunicação: padrões que orientam, com sucesso ou não, **processos concretos de interação humana**, de massa e interpessoal. Sendo assim, o estudo da comunicação envolve examinar a construção, a apreensão e o uso dos próprios modelos de comunicação - sua construção no senso comum, na arte e na ciência, sua criação e seus usos historicamente específicos. (Carey, 2022, p. 37, grifo nosso)

Os pórticos medievais, compreendemos, desejavam, por meio da fruição artística e da informação simbólica, não somente comunicar mensagens, mas também fazer com que os fiéis se sentissem parte de uma crença, de uma religião, de uma comunidade, e permanecem entregando mensagens pelo tempo, sendo meios efetivos de comunicação, por serem feitos de pedra, duráveis e não transportáveis (cf. Innis, 2011). E, em uma época de poucos meios de comunicação e informação, tais pórticos deixam ver o potencial de "acolhimento" e pertencimento em relação a um determinado grupo religioso e à cultura portuguesa de fins da Idade Média.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, José Armando Vizela. **Templários em Tomar.** A iniciação dos templários e dos cavaleiros da Ordem Militar e Religiosa de Cristo em Portugal. Lisboa: Edições Vieira da Silva, 4.ª. ed., 2022.

CAREY, James W. **Comunicação como cultura**. Rio de Janeiro: Editora PUB-RIO, 2022.

ECO, Umberto. **Art and beauty in the Middle Ages.** New Haven and Londos: Yale University Press, 1986.

GHIRALDELLI JÚNIOR, Paulo. **História essencial da Filosofia.** São Paulo: Universo dos Livros, 2010.

INNIS, Harold A. **O viés da comunicação.** Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

MARTINO, Luiz C. Prefácio à edição Brasileira. In: INNIS, Harold A. **O viés da comunicação.** Petrópolis/RJ: Vozes, 2011, p. 11-25.

MCNAMARA, Denis R. **Kerben architectuurgids.** Kerkdriel: Librero, 2011.

PEREIRA, Paulo. **Convento de Cristo, Tomar. Guia Oficial.** Londres: IGESPAR/Ministério da Cultura de Portugal/Scala Publishers, 2009.

PIGNATARI, Décio. **Informação Linguagem Comunicação.** 19a ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

REFFÓIOS, Margarida. **Saber e sabores medievais:** aspectos da cultura alimentar europeia. Lisboa: Caleidoscópio, 2010.

SOUZA, Alcídio Mafra de. **Artes plásticas na escola.** 3a ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970.

SUBTIL, Filipa. A abordagem cultural da Comunicação de James W. Carey. **Intercom – RBCC.** São Paulo, v.37, n.1, p. 19-44, jan./jun. 2014.

SUBTIL, Filipa. A diversidade disciplinar enriquece os estudos de comunicação. **Editorial da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação.** Newsletter de março de 2017, s.p.

SUBTIL, Filipa. Uma teoria da globalização *avant la lettre*. Tecnologias da comunicação, espaço e tempo em Harold Innis. In: **Dilemas da Civilização Tecnológica.** MARTINS, Hermínio; GARCIA, José Luís (coord.). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2003, p. 287-311.

UMA ENCENAÇÃO DE ÓPERA E A AUDIODESCRIÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA

Data de Submissão: 19/02/2025 *Data de aceite: 05/03/2025*

Laura Maria de Figueiredo
Professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Pesquisadora na área de Pedagogia da Iluminação Cênica e Tópicos de Acessibilidade e Inclusão cultural pela mediação da audiodescrição

Lívia Maria Villela de Mello Motta
Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Audiodescritora e Diretora da Ver com Palavras

Jefferson Fernandes Alves
Professor do Programa de Pós Graduação em Educação Especial - PPGED/UFRN e no Programa de Artes Cênicas - PPGArC/UFRN. Pesquisa Acessibilidade e Inclusão de pessoas com deficiência em contextos educacionais e culturais nas Artes e no Teatro

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo das formas de recriação verbal de duas imagens estáticas do espetáculo *Rigoletto,* de Giuseppe Verdi, apresentado no Teatro Municipal de São Paulo em 2019, visando a audiodescrição e a acessibilidade de pessoas com deficiência visual. Em relevo as imagens do espaço cênico são descritas por textos que buscam incluir aspectos das atmosferas luminosas presentes nelas. A metodologia da pesquisa traz o processo dialógico/estético (Bakhtin, 1997), estabelecido por uma triangulação espectatorial para a elaboração da audiodescrição das imagens escolhidas. Como inserir os efeitos luminosos e suas funções na encenação do espetáculo nestes textos descritivos? O dialogismo do processo vivenciado nos papéis de roteirista, revisor/ora e consultor/consultora com deficiência visual faz emergir, colaborativamente, o texto que descreve dois desenhos do projeto cenográfico. Apresentamos aspectos das demandas desta tarefa de criação de descrições para acessibilidade, articuladas com a presença da luz nestes textos.

PALAVRAS-CHAVE: Iluminação Cênica; Audiodescrição Teatral; Acessibilidade cultural.

AN OPERA STAGE AND THE AUDIO DESCRIPTION OF STAGE LIGHTING

ABSTRACT: This article presents a study of the forms of verbal recreation of two static images from the show Rigoletto, by Giuseppe Verdi, presented at the Municipal Theater of São Paulo in 2019, aiming at audio description and accessibility for people with visual impairments. In relief, the images of the scenic space are described by texts that seek to include aspects of the luminous atmospheres present in them. The research methodology uses the dialogic/aesthetic process (Bakhtin, 1997), established by spectator triangulation to prepare the audio description of the chosen images. How to insert lighting effects and their functions in the staging of the show in these descriptive texts? The dialogism of the process experienced in the roles of screenwriter, reviewer and visually impaired consultant collaboratively results in the text that describes two drawings of the scenographic project. We present aspects of the demands of this task of creating descriptions for accessibility, articulated with the presence of light in these texts.
KEYWORDS: Stage Lighting; Theatrical Audio Description; Cultural accessibility.

O processo de elaboração de um texto de audiodescrição é enraizado no compromisso ético de proporcionar uma mediação linguística, para transformar o visual em verbal, visando a audibilidade do mesmo pela pessoa com deficiência visual. No território das Artes, a audiodescrição precisa orientar-se pela perspectiva de proporcionar uma experiência estética daqueles que usufruem das obras audiodescritas. (Alves, 2017). No caso dos espetáculos cênicos, o serviço de audiodescrição estabelece uma coadjuvância com a apresentação ao vivo. A Ópera é um gênero de encenação teatral que tem um vasto histórico de manejos estéticos e tecnológicos desde que surgiu no século XVI na Itália. Geralmente um espetáculo de ópera contém cenários monumentais repletos de signos visuais narrativos, simbólicos ou alegóricos e muitos efeitos de luzes.(Del Nero, 2009, p.211- 215). A tarefa de descrever os elementos visuais de uma encenação teatral traz desafios de formulações verbais para traduzi-los, especialmente os relacionados com a iluminação cênica. (Figueiredo; Motta; Alves, 2024).

A audiodescrição para espetáculos de ópera já acontecia desde os anos 1950 na Espanha, onde os aspectos visuais das encenações eram descritas em serviços de radiodifusão em Barcelona, realizados com uma técnica narrativa-descritiva desenvolvida por Gerard Esteban e Jorge Arantes, que são consideradas precursoras históricas de técnicas para audiodescrição. (Aderaldo; Mascarenhas; Alves; Dantas, 2016, p.19). A ópera *Sansão e Dalila* de 1877, composição musical de Saint-Saens com libreto de Ferdinand Lemaire, teve uma montagem produzida em 2009 no XIII Festival Amazonas de Ópera, onde foram oferecidos os serviços de audiodescrição pela primeira vez no Brasil, para este tipo de espetáculo (Franco; Silva, 2010, p. 27). Também, de forma pioneira, o *Teatro São Pedro* em São Paulo incluiu os serviços de audiodescrição nas montagens realizadas nas temporadas de 2009 a 2011.

O artigo *A audiodescrição vai à ópera* (Motta, 2010), apresenta aspectos da acessibilidade cultural e os *feedbacks* da plateia com deficiência visual, nestes contextos entre o festival do Amazonas e as temporadas no Teatro São Pedro. Desde esta época, que podem ser consideradas como primórdios dos serviços de audiodescrição no Brasil, difundiu-se uma cultura de inclusão da pessoa com deficiência visual na equipe que elabora o roteiro de audiodescrição.

No artigo *Opening eyes to opera: The process of translation for blind and partiallysighted audiences*[1] Sarah Eardley-Weaver (2013), aborda a audiodescrição de uma ópera empregando uma metodologia integrada com os chamados *touch tours*[2] da plateia com deficiência visual pelos elementos visuais do palco, desenvolvendo uma abordagem antropológica, em base da *actor-network theory*[3], para promover a acessibilidade aos elementos visuais do espetáculo. A autora defende que o processo da audiodescrição deve sempre incluir a perspectiva e a presença da pessoa com deficiência visual.

No Brasil a audiodescrição foi normatizada pela ABNT NBR 16452 de 2016, o qual é resultado de intenso trabalho em comissões civis para sua estruturação legal. O projeto circulou em consulta nacional para debate e definição dos protocolos comunicacionais propostos no documento. (Aderaldo; Mascarenhas; Alves; Dantas, 2016). A norma recomenda que o roteiro receba avaliação e validação da fruição por um/uma pessoa cega, ou uma pessoa com baixa visão denominada audiodescritor/a consultor/a. Os diálogos de trabalho dentro de uma equipe de audiodescrição trazem a potência da lapidação dos enunciados, por meio das parcerias ou tensões dialógicas, onde e quando as experiências de vida/cultura e os vocabulários das pessoas envolvidas, se entrecruzam na tessitura das experiências estéticas. (Alves, 2017)

Considerando estes aspectos da audiodescrição, que implica neste encontro dialógico entre sujeitos com ou sem deficiência visual para a elaboração e revisão destes textos, trazemos as ideias de dialogismo poético e estético em torno de um texto, pensado com Mikhail Bakhtin (1997), para conduzir os movimentos deste processo responsivo de construção de sentido, envolvido nas fruições das imagens pela via verbal. O trabalho preliminar com imagens estáticas traz o ensejo de observação acurada das características de alguns aspectos visuais da ópera *Rigoletto,* de Giuseppe Verdi, encenada no Teatro Municipal de São Paulo em 2019, com direção de Jorge Takla, cenografia de Nicolás Boni e iluminação de Ney Bonfante.

1. Abrindo os olhos para a ópera: O processo de tradução para plateias de pessoas cegas ou com baixa visão.
2. Passeios sensoriais em base da apreensão tátil dos objetos, destinados às pessoas com deficiência visual.
3. Trata-se de uma teoria de pesquisa etnográfica e antropológica que busca estabelecer um ou alguns representantes das outras vozes entre os grupos estudados, de tal sorte que os esforços tradutórios para estabelecer comunicação são compartilhados com estes representantes. A ação de acessibilidade pode ser organizada de forma suave a partir destas orientações tradutórias. Porém, tais sujeitos podem ser contestados, dando lugar à rachaduras nesta rede de comunicação.

O processo dialógico dinamizado para realizar as descrições destas imagens, traz uma abordagem qualitativa, onde apresentamos aspectos da elaboração deste conteúdo pedagógico, direcionado à compreensão dos papéis da luz nos conjuntos semióticos mostrados nas fotografias. Estas foram escolhidas para integrar o material didático de uma aula de iluminação cênica, destinado a roteiristas e consultores(ras) de audiodescrição, bem como a estudantes de Teatro interessadas/dos em audiodescrição e acessibilidade cultural neste segmento. Esta aula foi parte do curso "*As palavras e as luzes: uma imersão da audiodescrição da iluminação teatral*", foi realizado no formato remoto, em nível nacional, contando com 20 horas, durante outubro e novembro de 2022.

As descrições destas fotografias procuram ressaltar aspectos estéticos da luz em suas relações com cenários, espaço e encenação. Neste sentido, o vocabulário inicial do material preparado pela roteirista, trazia um volume de informações permeadas pelo jargão técnico-estético da iluminação cênica, de tal sorte que os filtros da interlocução com o consultor cego e da mediação do olhar da consultora que enxerga, modificaram substancialmente este texto. A triangulação espectatorial para a fruição das imagens e preparação destas descrições, foi realizada com a participação da audiodescritora, consultora que enxerga, Keli Araújo, e o audiodescritor/consultor Kim Arouca que é cego.

Apresentamos aqui os dois textos resultantes dos encontros dialógicos de revisão, bem como alguns aspectos do processo de escolha para os vocabulários.

UM MODO PARA DESCREVER CENA E LUZ TEATRAL A PARTIR DE FOTOGRAFIAS

O trabalho da audiodescrição para teatro é pautado por marcos técnicos, que indicam pontos de enfoque necessários para transformar em texto todos os elementos visuais relevantes presentes na encenação. Numa primeira camada de leitura aponta as características morfológicas do que descreve, (Snyder, 2014). Numa camada a seguir busca-se descrever as articulações internas dessas imagens que produzem enunciados importantes para a fruição estética do espetáculo. (Schwartz, 2019). O texto segue a temporalidade do espetáculo e tem o compromisso de trazer as informações relevantes, sem antecipar ou interpretar os sentidos dos enunciados visuais das sequências das cenas. O frescor e a espontaneidade de descobrir e entender as camadas de sentidos das encenações, fazem parte do prazer de ser espectador de teatro. (Nóbrega, 2012). A plateia cega ou com baixa visão acessa a construção do entendimento da estética e da poética visual do espetáculo, a partir da fruição audiodescrição, em simultaneidade com a fruição da pessoa que enxerga, ambas dividindo seus locais entre a plateia, no espaço-tempo da apresentação teatral. (Nascimento, 2017).

As imagens apresentadas neste trabalho fazem parte do material didático elaborado para o curso de extensão, cuja turma é de pessoas sem conhecimentos prévios sobre iluminação cênica, mas com experiência com audiodescrição, seja como usuárias destes serviços, seja como profissional com ou sem deficiência do segmento de audiodescrição para teatro.

Lívia Motta (2016), propõe alguns procedimentos para descrever fotografias :

> 1) o objeto fotografado (o que/quem); 2) de onde foi fotografado (a que distância, de que ângulo; 3) como foi feito o enquadramento da câmera (recorte do objeto, pessoa ou cena); 4) espaço e o tempo a que se refere (onde e quando); 5) composição: iluminação e os planos (primeiro plano e plano de fundo). (Motta, 2016, p. 62).

Além destes procedimentos agregamos algumas considerações sobre o papel da iluminação cênica no espaço, cenários e encenação, de forma a construir um itinerário de pontos de observação, para determinar a pertinência desta informação ser registrada na descrição. Para organizar tais observações em direção ao projeto semiótico desta encenação da ópera *Rigoletto*, partimos de uma concepção do espetáculo de ópera retirada de Adolphe Appia (2022)

> O *Wort-Tondrama,*[4] é a forma dramática que dita com o máximo de precisão o papel do ator; ele é mesmo o único drama capaz de fixá-lo rigorosamente em todas as suas proporções. É, pois, o único que autoriza o ator a determinar por meio da praticabilidade as relações da plantação[5] com a iluminação e a pintura, e a comandar assim, por ordem de seu próprio papel, toda a economia representativa. (Appia, 2022, p. 142-143).

O desenvolvimento de um método de abordagem para ler e escrever sobre a iluminação cênica nestas fotografias, deriva do entendimento desses arranjos espaciais expressivos, definidos por Adolphe Appia (2022), como elementos constitutivos de uma certa "economia representativa", no contexto dos espetáculos de óperas. Esta economia de funções que interagem num sistema ordenado de enunciados para os enredos dos dramas musicais encenados, implicam nestes arranjos entre espaço/objetos - corpos de artistas – luz – pinturas, presentes na representação/apresentação. Trazemos essa intencionalidade na produção destes textos, permeados com palavras e expressões que traduzam poéticas cênicas entendidas como um conjunto organizado e funcional.

Encontramos na obra *Problemas da poética de Dostoievski,* (Bakhtin, 1997), pistas teóricas para pensar os processos dialógicos que permeiam a produção de criações verbais para o nosso contexto de acessibilidade e inclusão cultural. Nesse sentido, orientamos nossas observações pelo entendimento de que as palavras são meios de compartilhar significações, transmitidas por vocabulários que emergem das relações dialógicas, pois "toda

4. Trata-se de um gênero de Drama Musical, nomeado desta forma *Wort-Tondrama* no original por A. Appia, que referia-se, especialmente, ao conjunto de óperas do autor alemão Richard Wagner (1813-1883).

5. Podemos também traduzir por "arranjo espacial", o conceito de "plantation", no original de Appia, traduzido por "plantação" na edição aqui referenciada. Em síntese, é o espaço cênico intencionalmente construído como suporte arquitetural e estético para o espetáculo teatral.

vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística etc), está impregnada de relações dialógicas" (Bakhtin, 1997, p. 209).

O autor russo pontifica que a vida das palavras presentes nos atos e eventos de comunicação, são configuradas pelos contextos das relações dialógicas, as quais são impregnadas de lógicas concreto-semânticas destes grupos. Mesmo que não sejam redutíveis a elas, as relações dialógicas produzem dinâmicas dialéticas produtoras de sínteses promotoras de sentidos e de efetiva comunicação. (Bakhtin, 1997, p.210). Nesse sentido, os fenômenos de comunicação são consequência das relações semânticas, que acontecem nos grupos de pessoas que interagem dialogicamente, ou também, num contexto de, no mínimo, dois sujeitos que dialogam.

Contextualizado a partir destas premissas, o texto descritivo foi roteirizado na busca de informar os arranjos espaciais/humanos, e a pintura, presente nos cromatismos construídos pelos efeitos luminosos impressos nos elementos das imagens. O processo deu-se a partir de dois encontros de duas horas cada um, onde a descrição elaborada pela roteirista, foi colocada em diálogo, via encontro remoto, com o consultor e a revisora. Este trabalho teve roteiro de Laura, com consultoria de audiodescrição de Keli Araújo, que enxerga e revisão do audiodescritor/consultor cego, Kim Arouca.

A seguir apresentamos algumas das fotografias descritas para a acessibilidade de pessoas com deficiência visual, a partir destas considerações. Os elementos cenográficos são descritos em suas morfologias e localização no enquadramento da fotografia, que no caso, são idênticos aos do palco originalmente.



Figura 1 – Desenho digital de cenografia *Rigoletto* – Ato 2

Autor: divulgação.

Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/rigoletto-leva-trama-de-assedio-vinganca-e-poder-ao-theatro-municipal-de-sp.shtml. Acesso em: 29/09/2021.

[Audiodescrição]: Fotografia do desenho digital da cenografia do segundo ato da ópera *Rigoletto* para a montagem no Teatro Municipal de São Paulo em 2019. Ao fundo é projetada no telão, uma parede com quadrados em vermelho e azul com brasões dourados. O teto é redondo com uma clarabóia por onde passa uma forte luz branca, que ilumina o centro do palco e duas partes de uma coluna de mármore quebrada. Em cima de uma delas há uma pequena figura humana. Nas laterais, três colunas de cada lado, com um archote de fogo pendurado em cada uma. [Fim da audiodescrição].

Nesta descrição procuramos salientar a presença forte da luz da clarabóia. Na economia representativa do conjunto semiótico constituído por espaço - cenário – luz, temos a presença da palavra archote. Para a fruição neste contexto representativo, o consultor avalia que ela basta para descrever a luminosidade dos ambientes internos de corredores dos palácios aristocráticos ou castelos dos séculos XV a XVIII, com alto teor de penumbras e zonas obscuras. Desta forma, a descrição na Figura 1 busca traduzir este código visual seguido pela iluminação cênica, como reforço para construir a atmosfera sombria e de baixa intensidade luminosa, proporcionalmente acompanhando a presença das personagens na imagem. Os vocábulos : clarabóia e archotes nas laterais dão conta para transmitir as atmosferas luminosas da imagem.

O texto resultou curto e compacto, por conta do processo anteriormente mencionado de depuração dos enunciados. Como ressaltamos, a fruição da pessoa com deficiência visual demanda um esforço de concentração, de tal forma que textos sucintos são apreciados. A célebre frase *"less is more"*, é um norte para se buscar no processo dialógico da criação verbal descritiva para audiodescrição.



Figura 2 – Desenho digital de cenografia de *Rigoletto* - Ato III

Autor: divulgação.

Fonte:https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/rigoletto-leva-trama-de-assedio-vinganca-e-poder-ao-theatro-municipal-de-sp.shtml. Acesso em: 21/092021.

[Audiodescrição] : Fotografia do desenho digital da cenografia do terceiro ato da ópera *Rigoletto* para a montagem no Teatro Municipal de São Paulo em 2019. O cenário representa a taberna de *Sparafucile,* com dois andares, construída nos destroços de um barco naufragado. Na parte de baixo do barco, em madeira escurecida, o esqueleto do arcabouço da embarcação. À esquerda, no andar superior, uma pequena parte que restou do barco, com a ilustração de uma mulher escorada no parapeito da proa, e atrás dela, um homem. Ao fundo, projeção das águas turvas do rio que se encontram com o horizonte do céu cinzento, carregado de nuvens que anunciam tempestade. [Fim da audiodescrição]

Este desenho traz na descrição o protagonismo da presença da atmosfera de tempestade que se anuncia, desenhada pelo conjunto semiótico de iluminação cênica e projeção na tela. A morfologia do barco encalhado trouxe para o trio de descritores algumas dificuldades para unificar a imagem dos destroços e sua espacialização entre arcabouço e proa espalhados.

Pode-se observar que as palavras e as expressões trazem um ordenamento constituído para a fruição da pessoa com deficiência visual, de tal modo que ela possa juntar cada frase como um fragmento descritivo, que vai formar o completo da imagem ao final. O processo começa pelo olhar da roteirista que busca configurar na audiodescrição aspectos fundamentais dos objetos presentes no projeto cenográfico e nos pontos em destaque tingidos por atmosferas luminosas.

A audiodescritora revisora Keli Araújo, começa a 'enxugar' o texto, tal como uma pessoa da plateia que enxerga e que tem o seu foco de atenção direcionado, para determinadas áreas e regiões do palco e da fotografia, conforme a presença dos cenários são dispostos no espaço. O audiodescritor/consultor Kim Arouca, depura esse ordenamento ao indicar como as informações devem seguir uma sequência, que lhe proporcione a construção mental da imagem, ao mesmo tempo que esta não se estenda demais no volume de palavras e no tempo de atenção despendido. Neste momento o texto recebe mais uma camada de acabamento, que é a diminuição de informações/palavras, para que permaneça o estritamente necessário para absorver o conteúdo da audiodescrição. A pontuação das frases é meticulosamente revisada, para proporcionar essa leitura sequencial e de forma modeladora dos traços morfológicos, que buscam configurar aspectos estéticos e comunicacionais relevantes dos desenhos do cenário e da luz.

CONSIDERAÇÕES QUE SE ABREM

Podemos identificar nas características destes textos para audiodescrição dois movimentos simultâneos de criação verbal para tradução de imagens: uma descrição de morfologias dos objetos e dos espaços e outra interpretativa de atmosferas dramáticas codificadas em cromatismos ou jogos de luzes e sombras sobre espaço e cenários. Para tanto, trouxemos a ideia de "economia representativa", para pensar essa forma de observar a imagem, para realizar a leitura do conjunto semiótico, de tal sorte a destrinçar os principais elementos visuais que constituem o conjunto semiótico do projeto cenográfico, relacionados ao enredo dos atos 2 e 3 da ópera de Verdi. A tarefa de criar o texto de audiodescrição implica no encontro dialógico de vocabulários explorados para traduzir as construções imagéticas advindas das ações da iluminação cênica. Esta tradição de telas ou telões apoiando o discurso visual nos espetáculos de ópera, faz parte das poéticas deste drama musical desde sua origem. Por conta disso, e ampliando o alcance das relações dialógicas em base das ideias de M. Bakhtin (1997), pode-se derivar destas imagens toda uma contextualização didática para o letramento sobre aspectos da iluminação cênica, presentes no curso de extensão, ou talvez, em outros encontros de discussão sobre a linguagem da luz no teatro.

No âmbito da pedagogia do teatro, este estudo pode subsidiar que incluam incursões por este método de tradução dos efeitos luminosos no teatro, neste diálogo intersemiótico do visual para o verbal. Além disso, podemos promover ações de acessibilidade e inclusão cultural de pessoas com deficiência visual, pautadas por aprofundamentos em favor da formação de plateias com conhecimentos sobre esta linguagem do teatro, que é a iluminação cênica.

No campo da audiodescrição para teatro acompanhamos as articulações indissociáveis que proporcionam a fruição da plateia com deficiência visual, para quem efetivamente estes textos apresentam seu valor. Posterior ao trabalho da triangulação espectatorial que produziu os dois textos descritivos para as imagens, vem a instância da sala de aula do curso, onde um outro círculo de diálogos se abre, para sondar a fruição destas imagens estáticas. A partir dessa lupa apurada na fixidez destes desenhos digitais, buscamos pavimentar uma

espécie de letramento para uma posterior abordagem das imagens em movimento no vídeo do espetáculo, que foi tema de outro módulo do curso. As relações dialógicas presentes na triangulação espectorial do processo colaboram para a promoção da acessibilidade aos temas da iluminação teatral, visando a produção de textos de audiodescrição.

REFERÊNCIAS

ADERALDO, Marisa Ferreira; MASCARENHAS, Renata de Oliveira; ALVES, Jefferson Fernandes; ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; DANTAS, João Francisco de Lima (Org.). **Pesquisas teóricas e aplicadas em audiodescrição**. Natal: EDUFRN, 2016.

ALVES, Jefferson. *Audiodescrição e recepção teatral: um diálogo (im)pertinente entre o invisível e o visível da cena*. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giulia. (Orgs). **O Ato do Espectador:** Perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo-Florianópolis: Hucitec Editora, 2017, p.181-195.

APPIA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva e outros textos**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária/GEN, 1997.

DEL NERO, Cyro. **Máquina para os deuses:** Anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Editora Senac, 2009.

FRANCO, Eliana. SILVA, Manoela. *Audiodescrição: Breve Passeio Histórico.* In MOTTA,L.M.V. e ROMEU FILHO, P. (Orgs): **Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras.** São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. p.23-42.

FIGUEIREDO, Laura; MOTTA, Lívia; ALVES, Jefferson. **A audiodescrição como mediação para estudar o papel da luz no teatro visual de Robert Wilson**. São Paulo: Revista Sala Preta, v.23, n.2, 2024, p. 186-207.

MOTTA, Lívia. **Audiodescrição na Escola:** *abrindo caminhos para leitura de mundo.* Campinas: Pontes, 2016.

MOTTA, Lívia. *A audiodescrição vai à ópera*. In: MOTTA, L. M. V. M.; ROMEU FILHO, P. (Orgs.) **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo: Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010.

NASCIMENTO, Anna Karolina Alves. **Audiodescrição e mediação teatral:** *o processo de acessibilidade do espetáculo De Janelas e Luas*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017.

NÓBREGA, Andreza. **Caminhos para a inclusão:** *uma reflexão sobre audiodescrição no teatro infanto-juvenil.* Recife, 240f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

SCHWARTZ, Letícia. **Através do prisma:** *a audiodescrição como provocação à percepção do espectador com deficiência visual.* Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

SNYDER, Joel. **The Visual Made Verbal**: *A Comprehensive Training. Manual and Guideto the History and Applications of Audio Description.* Washington: American Council of the Blind, 2014.

CAPÍTULO 3

DE ESCOLA DA ARENA À ESCOLA DO PT: METAMORFOSES POLÍTICAS NOS SAMBAS-ENREDOS DA BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS

Data de Submissão: 09/02/2025 *Data de aceite: 05/03/2025*

Maxmiliano Martins Pinheiro
Universidade Candido Mendes, IUPERJ
Rio de Janeiro – RJ
https://orcid.org/0000-0003-1708-6114

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar as variações no escopo político dos sambas-enredos da Beija-Flor de Nilópolis, tendo como percurso o período que abrange desde a ditadura civil-militar, nos anos de 1974 e 1975, perpassando a era de Joãosinho Trinta, até alcançar o ano de 2003, após a vitória presidencial de Luís Inácio Lula da Silva. Para efetuar tal finalidade, esta análise desdobra-se nos seguintes objetivos específicos, de acordo com o espaço temporal sugerido: primeiramente, cumpre examinar os sambas-enredos que descortinam uma franca apologia ao período ditatorial; em seguida, deve-se investigar alguns enredos representados pelos desfiles de Joãozinho Trinta que, apesar da forte presença de um realismo mágico, indicavam alguma abertura à alteridade; por fim, cabe perscrutar no samba-enredo de 2003 a análise crítica que a agremiação carnavalesca apresenta do passado do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: conservadorismo, crítica social, samba

FROM ARENA SCHOOL TO PT SCHOOL: POLITICAL METAMORPHOSES IN THE SAMBA-PLOTS OF BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS

ABSTRACT: This paper aims to analyze the variations in the political scope of the samba-enredos of Beija-Flor de Nilópolis, covering the period from the civil-military dictatorship in 1974 and 1975, through the era of Joãosinho Trinta, until reaching the year 2003, after the presidential victory of Luís Inácio Lula da Silva. To achieve this purpose, this analysis unfolds into the following specific objectives, according to the suggested time frame: first, it is necessary to examine the samba-enredos that reveal a frank apology for the dictatorial period; then, it is necessary to investigate some plots represented by Joãozinho Trinta's parades that, despite the strong presence of magical realism, indicated some openness to otherness; finally, it is necessary to scrutinize the samba-enredo of 2003 for the critical analysis that the carnival association introduces about Brazil's past.

KEYWORDS: conservatism, social criticism, samba

INTRODUÇÃO

Considerada pelo público uma das deusas da passarela, a trajetória da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis despertou repúdios e admirações entre os amantes do carnaval carioca. Dentre as críticas levantadas, torna-se propício destacar o apoio ufanista da agremiação durante o regime militar, o protagonismo do bicheiro Aniz Abraão David, o Anísio, como seu patrono e empreendedor, e o fato dos desfiles luxuosos e grandiosos da escola, iniciados na época do carnavalesco Joãosinho Trinta, suplantarem a tradição do carnaval. No que tange às avaliações positivas, cabe salientar o forte envolvimento das comunidades da Baixada Fluminense com a agremiação e os projetos sociais desenvolvidos pela escola de samba em prol dessas comunidades.

Por essas razões, o objetivo principal dessa pesquisa é compreender, no âmbito político, as mudanças nos enredos da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, conforme os diferentes contextos históricos de sua trajetória. Tais períodos compreendem a inclusão da escola no primeiro grupo dos desfiles durante a ditadura, a longeva atuação de Joãosinho Trinta, que lhe conferiu o título de campeã em cinco desfiles, consagrando o favoritismo da agremiação, e finalmente o ano de 2003, no início dos governos petistas, em que a escola desvela uma visão social mais crítica do país, embora antes tivesse apresentado temas sensíveis à questão da negritude. No intuito de atender a esse objetivo geral, cumpre especificar alguns tópicos como base para o seu desenvolvimento: examinar os sambas-enredos que descrevem o período ditatorial sob um tom ufanista; em seguida, deve-se analisar alguns enredos que foram apresentados nos desfiles de Joãozinho Trinta, pois indicam tanto a presença da fantasia quanto do valor da cultura negra e da crítica social; e finalmente, investigar no samba-enredo de 2003 o refinamento que a agremiação carnavalesca confere a sua análise crítica em torno do passado histórico do Brasil.

De acordo com sua metodologia, o presente trabalho tem como suporte teórico a compreensão histórica das diversas contextualizações ilustradas nos sambas-enredos da Beija-Flor de Nilópolis. Por conseguinte, serão utilizadas fontes históricas que elucidam a trajetória da escola durante a ditadura civil-militar, a entrada e o gerenciamento do bicheiro Anísio Abraão David e o carnavalesco Joãosinho Trinta, e a postura dessa agremiação carnavalesca no período pós-ditadura. Ademais, no campo discursivo, serão empreendidas análises textuais de algumas letras de sambas-enredos dessa escola que configuram as mudanças em torno da temática política, conforme os períodos históricos selecionados. Sendo assim, em cada seção do capítulo, há referências históricas e as leituras dos enredos de alguns sambas do respectivo período. Espera-se que essa pesquisa contribua com as questões concernentes a arte e a cultura, tendo o carnaval como uma importante expressão cultural.

A BEIJA-FLOR E A ÉPOCA DA DITADURA

A Beija-Flor de Nilópolis foi fundada em 25 de dezembro de 1948 como bloco Associação Carnavalesca Beija-Flor, tendo como fundadores Milton de Oliveira, Edson Vieira Rodrigues, Valentim Lemos, Hamilton Floriano, entre outros. Há várias fontes que discutem a escolha do nome desse pássaro para a escola de samba. Uma delas, que é a mais conhecida, sustenta que a mãe de seus fundadores, Dona Eulália, sugeriu "beija-flor" por gostar muito dessa espécie de pássaro, enquanto outras afirmam que o nome foi dado devido a um rancho carnavalesco já existente em Nilópolis (ALBUQUERQUE, 2018). A associação carnavalesca teve seu primeiro desfile datado em 1949, em Nilópolis, quando 40 foliões a introduziram como bloco de rua, e somente em 1953, a associação virou Grêmio Recreativo, pois se inscreve na Confederação das Escolas de Samba (ALBUQUERQUE, 2018). Até os anos 1970, a Beija-Flor de Nilópolis era uma agremiação pequena, com pouca visibilidade, não integrando ainda o grupo especial das grandes escolas de samba, mas tornou-se um instrumento de intermédio entre a atuação do jogo do bicho e a tentativa dos grandes contraventores do Rio de Janeiro serem bem aceitos nos círculos políticos da ditadura (LIMA, ARAÚJO, 2020). É durante o período ditatorial que a agremiação carnavalesca começa a ampliar sua projeção nos desfiles por causa dos sambas-enredos que enalteciam alguns projetos realizados pelo governo militar durante os anos de chumbo (LIMA, ARAÚJO, 2020).

Com efeito, o vínculo da família David, ao qual pertencia o futuro patrono da escola de samba, Aniz Abraão David, com os setores conservadores da política já vinha de longa data. O médico Jorge Sessim David elegeu-se deputado estadual pela UDN (União Democrática Nacional, principal partido de direita na democratização de 1945 a 1964) no Rio de Janeiro, em 1962, sendo o mais votado do partido devido ao seu prestígio profissional em Nilópolis (JUPIARA, OTAVIO, 2015). Jorge era primo de Anísio e irmão do professor Simão Sessim, ambos filiados à UDN, e apoiaram o golpe militar de 1964, concebendo a ditadura como a oportunidade de dominarem a região da baixada fluminense (JUPIARA, OTÁVIO, 2015). O resultado dessa empreitada política ocasionou a nomeação de Simão Sessim, em 1964, como secretário de educação em Nilópolis, e na sua posse na prefeitura desse município, em 1973, que decorreu de sua vitória eleitoral pela ARENA (Aliança Renovadora Nacional), principal partido político de direita que sustentou a ditadura militar (LIMA, ARAÚJO, 2020).

No que concerne ao controle da família Abraão David sobre a agremiação carnavalesca, cumpre asseverar que o processo pela posse da escola se iniciou quando Nelson Abraão David, irmão de Anísio, casou-se com Marlene Sennas, filha do primeiro presidente da Beija-Flor, José Rodrigues Sennas, que proporcionou a Nelson, na segunda metade dos anos 1960, uma relação efetiva com o grupo carnavalesco da Baixada (JUPIARA, OTAVIO, 2015). Foi após a conquista de Nelson pela presidência da Beija-Flor, em 1972, que o domínio da família Abraão David se consolida na escola. Na época, o Brasil

vivenciava o auge da repressão política e o regime militar procurava propagandistas para justificar as suas ações. É desse modo que a agremiação carnavalesca aderiu a enredos de sublimação ao governo, servindo tanto como aparato ideológico para os projetos governamentais, quanto veículo de influência ideológica nos setores populares do carnaval carioca (LIMA, ARAÚJO, 2020). Os enredos que figuraram o ufanismo exacerbado dessa escola de samba em relação a ditadura foram: “Educação para o desenvolvimento”, em 1973, “Brasil Ano 2000”, em 1974, e o “Grande Decênio”, em 1975. Tais sambas-enredos marcaram negativamente a história da Beija-Flor de Nilópolis que, até o momento, costuma ser lembrada pelos adversários como “Unidos da ARENA”. O primeiro enredo, em 1973, que exaltava o Mobral como reforma de ensino, foi responsável pelo acesso da escola ao Grupo 1, visto que anteriormente tinha ficado muito tempo nos Grupos 3 e 2. Vale examinar a temática da exaltação da ditadura civil-militar nos enredos de 1974 e 1975, na qual é desenvolvida uma visão mais panorâmica do contexto histórico da época.

Em “Brasil Ano 2000”, a escola Beija-Flor enaltecia os seguintes temas: a expansão ferroviária desenvolvida na época da ditadura, a exploração do petróleo como minério extraído dos solos, a miscigenação racial, as atividades turísticas associadas com o folclore regional, e a potência futura do Brasil diante da era da comunicação, como ideias configuradas na mentalidade de um artista que imagina um prognóstico do país para o ano 2000:

> É estrada cortando/ A mata em pleno ser tão/ É petróleo jorrando/ Com afluência do chão/ Sim chegou a hora/ Da passarela conhecer/ A ideia do artista/ Imaginando o que vai acontecer/ No Brasil no ano dois mil/ Quem viver verá/ Nossa terra diferente/ A ordem do progresso/ Empurra o Brasil pra f rente/ Com a miscigenação de várias raças/ Somos um país promissor/ O homem e a máquina alcançarão/ Obras de emérito valor/ Na arte na ciência e cultura/ Nossa terra será forte sem igual/ Turismo e folclore altaneiro/ Na comunicação alcançaremos/ O marco da potência mundial. (BEIJA-FLOR 1974 – Brasil Ano 2000)

Percebe-se um forte nacionalismo no tom ufanista que traduzia no samba-enredo as realizações da ditadura civil-militar. De fato, os enredos apresentados pela agremiação carnavalesca nos anos 1973, 1974 e 1975, desvelam uma mudança radical de linha temática, deixando de lado o traço folclórico, que outras escolas ainda exploravam, para ressaltar as realizações do governo federal na avenida (JUPIARA, OTÁVIO, 2015). Ainda em relação à análise textual, nota-se o apelo à miscigenação, à arte, à ciência e à cultura como fatores distintivos do povo brasileiro, e uma concepção vulgarizada do positivismo, por meio do lema “ordem e progresso”, que apenas ressalta o tom autoritário de um progresso guiado por uma ordem, isto é, um “mando”, esquecendo-se da complexidade da sociologia positivista no que concerne à estática social e à dinâmica social, como expressões do consenso, do aperfeiçoamento e da solidariedade sociais.

Já em, "O Grande Decênio", a agremiação carnavalesca procura salientar neste samba-enredo, os projetos específicos efetuados pelo regime, no período de 1965 a 1975, nas esferas econômica, social e educacional, conforme o desdobramento dos governos consecutivos, destacando: o fortalecimento do comércio e da indústria como florescimento do capital nacional, a criação do PIS/PASEP como direito trabalhista, o fato da economia ter alcançado projeção internacional, e o programa de alfabetização MOBRAL, como estratégia de expansão educacional:

> É de novo carnaval/ Para o samba este é o maior prêmio/ E a Beija-Flor vem exaltar/ Com galharia/ O Grande Decênio/ Do nosso Brasil que segue avante pelo céu, mar e terra/ Nas asas do progresso constante/ Onde tanta riqueza se encerra/Lembrando PIS e PASEP/ E também o FUNRURA L/ Que ampara o homem do campo/ Com segurança total/ O comércio e a indústria/ Fortalecem nosso capital/ Que no setor da economia/ Alcançou projeção mundial/ Lembraremos também/ O MOBRAL, sua função/ Que para tantos brasileiros/ Abriu as portas da educação. (BEIJA-FLOR 1975 – O Grande Decênio)

Em suma, o período ditatorial mostra que a escola Beija-Flor de Nilópolis pautou os seus sambas-enredos conforme o teor ufanista e nacionalista da ditadura civil-militar que procurava através do carnaval divulgar o seu aparato político-ideológico (BEZERRA, 2016). Tais temáticas encontravam-se sob o crivo da diretoria da escola, representada por Nelson Abraão, a partir de 1972, e os membros da família Abraão David prestavam e recebiam favores dos governos desse período (BEZERRA, 2016). Na verdade, Anísio favoreceu-se das truculências e dos abusos de grupos militares e policiais que atuavam na perseguição e tortura de presos políticos que faziam oposição à ditadura (JUPIARA, OTAVIO, 2015). Obviamente esses enredos deveriam apresentar a visão de um Brasil desenvolvimentista no nível socioeconômico, e um povo com um forte empreendedorismo cultural, obliterando os conflitos sociopolíticos existentes.

A ERA DE JOÃOZINHO TRINTA NA ESCOLA

O carnavalesco Joãosinho Trinta gerenciou os desfiles da Beija-Flor de Nilópolis entre 1976 até 1992. Com efeito, ele foi o carnavalesco mais longevo da escola no Grupo Especial, considerando o fato de que, após sua saída, Maria Augusta ficou somente no ano de 1993 e Milton Cunha em 1994 a 1997, quando a agremiação consolida, em 1998, uma comissão de vários carnavalescos para confeccionar os seus desfiles, tendo mantido até o presente esse esquema. Durante esse período, a Beija-Flor conquista cinco campeonatos em 1976, 1977, 1978, 1980 e 1983. A contratação de Joãosinho Trinta decorreu de um processo de mudança no formato plástico-visual dos desfiles da Beija-Flor, uma vez que a diretoria da escola mudou, em 1976, o foco temático do enredo que deveria prestar homenagem ao famoso bicheiro e patrono da Portela, Natal (BEZERRA, 2011). De fato, a escolha desse enredo não foi aleatória, uma vez que os bicheiros Nelson e Anísio almejavam mais poder, sendo a homenagem atribuída a Natal da Portela, o mais popular dos bicheiros da velha guarda, uma imagem que Anísio tinha de si mesmo quando alcançasse o topo da contravenção (JUPIARA, OTAVIO, 2015).

Deixando o Salgueiro e ingressando na Beija-Flor, Joãosinho sabia do estigma negativo que a agremiação carregava como “Unidos da Arena”, visto que os diretores Nelson e Anísio apoiaram explicitamente a ditadura, mas o verdadeiro motivo dessa mudança de escola de samba, segundo o carnavalesco, foi a possibilidade de realizar um projeto social para as crianças carentes de Nilópolis (BEZERRA, 2011). Cumpre acrescer que Joãozinho sempre sublinhou sua ruptura com os enredos que antes exaltavam as ações governamentais do regime militar (BEZERRA, 2011). Para alguns pesquisadores, o fato de Joãozinho desenvolver enredos que ilustram “a fuga da realidade” mostra uma postura condizente com o perfil conservador da família Abraão David, posto que não refletem sobre as mazelas sociais do país (BEZERRA, 2011).

O samba-enredo “Sonhar com rei dá leão”, descortina tanto a rotina do jogo do bicho na vida das pessoas, já que todos sonham em ganhar neste sorteio popular, quanto as apostas e as correlações dos animais na imaginação do povo. Além disso, a letra faz apologia à história do jogo do bicho, citando o Barão de Drummond e homenageando o bicheiro Natal, patrono da Portela que é considerada a escola madrinha da Beija-Flor:

> Sonhar com anjo é borboleta/ Sem contemplação/ Sonhar com rei, dá leão/ Mas nesta festa de real valor, não erre não/ O palpite certo é Beija-Flor/ Cantando e lembrando em cores / Meu Rio querido, dos jogos de flores/ Quando o Barão de Drummond criou/ Um jardim repleto de animais/ Então lançou um sorteio popular/ E para ganhar/ Vinte mil réis com dez tostões/ O povo começou a imaginar/Buscando no belo reino dos sonhos/ Inspiração para um dia acertar/ Sonhar com filharada, é o coelhinho/ Com gente teimosa, na cabeça dá burrinho/ E com rapaz todo enfeitado/ O resultado pessoal, é pavão ou é veado/ Desta brincadeira/ Quem tomou conta em Madureira/ Foi Natal, o bom Natal/ Consagrando sua Escola/ Na tradição do Carnaval/ Sua alma hoje é águia branca/ Envolta no azul de um véu/ Saudado pela majestade, o samba/ E sua brejeira corte/ Que lhe vê no céu (BEIJA-FLOR 1976 – Sonhar com rei dá leão)

Como se observa, o enredo “Sonhar com rei dá leão” firma a nova fase da escola de samba, pois por mais que os diretores estivessem envolvidos com a ditadura (na verdade, a diretoria da agremiação sempre foi vinculada aos partidos de direita), a homenagem aos bicheiros recorria à imaginação popular, através de sonhos e apostas, fomentando a existência de um mundo fantasioso. É dessa forma que Joãosinho ao explorar o imaginário, mostra sua liderança profética e estética, consolidando o compromisso de levar o público evadir à plenitude da beleza, sendo esta inconciliável com a miséria social (FARIAS, 2012). Com efeito, em sua crítica aos intelectuais de esquerda, o carnavalesco declarou que o povo gosta de ver o luxo na avenida, enquanto a intelectualidade só acentua a pobreza e a mazela social (FARIAS, 2012). Entre os desfiles que expressaram esse amplo investimento no mundo fantástico, conforme seus enredos, merecem destaque: “Vovó e o rei da Saturnália na corte egipciana”, “O paraíso da loucura”, em 1979, “ O Sol da meia noite”, em 1980, “O carnaval é a oitava das sete maravilhas do mundo”, em 1981, “O olho azul da serpente”, em 1982, entre outros.

Entretanto, deve-se destacar que, apesar da forte ênfase à fantasia e ao imaginário popular, há alguns sambas-enredos desenvolvidos ainda durante o gerenciamento de Joãosinho na Beija-Flor que indicam certa abertura à cultura negra e ao conflito social. Dentre os sambas que valorizam a negritude e seus impactos na sociedade brasileira, merecem atenção "A criação do mundo na tradição Nagô" e "A grande constelação das estrelas negras" que se consagraram como clássicos do carnaval carioca. Já o enredo de "Ratos e urubus, larguem minha fantasia" ilustra uma crítica social imiscuída num realismo mágico. Em "A criação do mundo na tradição nagô", a letra assume um relevo narrativo que relata a formação do nosso planeta de acordo com um conto de matriz africana. Conforme a narrativa, o senhor do infinito Olurun pediu que Obatalá criasse o mundo, mas o último se perde no caminho. Os continentes foram formados por cinco galinhas d'Angola, o mar surgiu dos caracóis, o fogo veio de um camaleão dourado e o ar surgiu dos pombos brancos:

> Bailou no ar/ O ecoar de um canto de alegria / Três princesas africanas / Na sagrada Bahia/ Iyá Kalá, Iyá Detá, Iyá Nassô/ Cantaram assim a tradição Nagô/ Olurun! Senhor do infinito!/ Ordena que Obatalá/ Faça a criação do mundo/ Ele partiu, desprezando Bará/ E no caminho, adormecido, se perdeu/ Odudua/ A divina senhora chegou/ E ornada de grande oferenda/ Ela transfigurou/ Cinco galinhas d'Angola e fez a terra/ Pombos brancos criou o ar/ Um camaleão dourado/ Transformou em fogo/ E caracóis do mar/ Ela desceu, em cadeia de prata/ Em viagem iluminada/ Esperando Obatalá chegar/ Ela é rainha/ Ele é rei e vem lutar/ Iererê, ierê, ierê/ Travam um duelo de amor/ E surge a vida com seu esplendor (BEIJA-FLOR 1978 – A criação do mundo na tradição Nagô)

Apesar do enredo ter adquirido um viés bastante mítico, devido a sua estrutura estritamente narrativa, não apresentando as opressões e conflitos sofridos pelos povos africanos, cumpre salvaguardar que, nos desfiles anteriores, a escola abandonara a linha afro-brasileira para dar lugar as realizações da ditadura, conforme os interesses políticos da diretoria da escola em recrudescer sua intimidade com o governo (JUPIARA, OTAVIO, 2015). Por isso, a elaboração de um samba-enredo que apresentava a criação do mundo segundo uma literatura de matriz africana significou um certo olhar à alteridade. Já em "A grande constelação das estrelas negras", o enaltecimento à cultura negra se revela de modo bem mais concreto, pois o samba-enredo fazia referências às personalidades negras que se destacaram no cenário cultural brasileiro:

> Ô, ô, ô Yaôs quanto amor/ Quanto amor/ As pretas velhas Yaôs/ Vêm cantando em seu louvor/ A constelação/ De estrelas negras que reluz/ Clementina de Jesus/ Eleva o seu cantar feliz/ A Ganga-Zumba/ Que lutou e foi raiz/ Do negro que é arte, é cultura/ É desenvoltura deste meu país/ Ê Luana, ê Luana/ O trono de França será seu baiana/ Pinah, Pinah/ A Cinderela negra/ Que ao príncipe encantou/ No carnaval com o seu esplendor/ Grande Otelo homem show/ Em talento dá olé/ E o mundo inteiro gritou gol/ Gol do grande Rei Pelé/ Ô Yaôs (BEIJA-FLOR, 1983 – A grande constelação das estrelas negras)

Uma vez que o negro é considerado um símbolo da desenvoltura cultural do país, algumas personalidades são lembradas como referências aos diversos ramos da vida nacional: Clementina de Jesus como cantora, Luana e Pinah como modelos de beleza, Grande Otelo como artista, e Pelé como jogador. Além disso, no âmbito histórico-político, quem tem destaque é Ganga-Zumba, o primeiro líder do Quilombo dos Palmares, tio de Zumbi que assinou o primeiro tratado de paz com o governo de Pernambuco. Enfim, esses sambas-enredos mencionados, assim como outros que surgirão posteriormente, descortinam a frequência do tema da africanidade na Beija-Flor de Nilópolis, embora haja críticas sobre a forma como eles são representados (BISPO, 2009).

No desfile “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”, Joãosinho Trinta trouxe para a avenida nobres esfarrapados e mendigos na comissão de frente indicando a crítica social. Com efeito, o luxo virava lixo e o lixo, luxo no mundo de ilusão. Para intensificar a crítica, o Congresso Nacional foi apresentado num imenso carro dourado, infesto de ratos e políticos fantasiados de Carmem Miranda, enquanto o Cristo Redentor estava esfarrapado e rodeado de favelas e indigentes, o que impeliu a censura num país que estava sendo redemocratizado (MAIA, 2010). O ano de 1989 significou a tentativa da Beija-Flor apagar seu passado dos anos 1973, 1974 e 1975, ingressando no período da redemocratização política do Brasil por meio da denúncia dos “ratos e urubus” da política brasileira. (MAIA, 2010). Urge então o exame do samba-enredo a fim de verificar essa crítica social:

> Leba laro, ô, ô, ô/ Ebo lebará, laiá, laiá, ô/ Leba laro, ô, ô, ô/ Ebo lebará, laiá, laiá, ô/ Reluziu, é ouro ou lata/ Formou a grande confusão/ Qual areia na farofa/ É o luxo e a pobreza/ No meu mundo de ilusão/ Xepa, de lá pra cá xepei/ Sou na vida um mendigo/ Da folia, eu sou rei/ Xepa, de lá pra cá xepei/ Sou na vida um mendigo/ Da folia, eu sou rei/ Sai do lixo a nobreza/ Euforia que consome/ Se ficar, o rato pega/ Se cair, urubu come/ Vibra meu povo/ Embala o corpo/ A loucura é geral/ Larguem minha fantasia, que agonia/ Deixem-me mostrar meu carnaval/ Firme, belo perfil/ Alegria e manifestação/ Eis a Beija-Flor tão linda/ Derramando na avenida/ Frutos de uma imaginação (BEIJA-FLOR 1989 – Ratos e urubus, larguem minha fantasia)

De acordo com a letra, luxo e lixo são os elementos opostos que se entrelaçam na descrição da ostensiva riqueza e da degradante pobreza que fazem parte da realidade. Toda a confusão e denúncia social são frutos da imaginação do sambista, por isso a agremiação, sob a gerência de Joãosinho não abandona a fantasia como pano de fundo. Com esse samba-enredo, o carnavalesco faz com que o seus desfile apele para o consenso popular, convidando os miseráveis para irem aos lixos do país e retirarem sobras de luxo para participarem de uma grande festa de carnaval (FARIAS, 2012). Em síntese, o samba “Ratos e urubus, larguem minha fantasia” principia uma nova fase em que a Beija-Flor mostra sua crítica social que tende a ser aprimorada com sua evolução no samba carioca, conforme será visto a seguir.

O REFINAMENTO DA CRÍTICA SOCIAL

O ano de 2003 demarcava o início dos governos petistas após a vitória presidencial de Luís Inácio Lula da Silva em 2002. Foi nesse ano que a escola Beija-Flor desfilou na avenida apresentando o enredo “O povo conta a sua história: Saco vazio não pára em pé - A mão que faz a guerra faz a paz”. O desfile, em simetria com o samba-enredo, denunciava através de um discurso histórico a opressão sofrida dos vários povos que constituem o Brasil. Neste sentido, as nações indígenas resistiram à tortura e à invasão dos colonizadores, enquanto os negros lamentavam o fim da liberdade, uma vez que foram retirados da terra de origem. Como o samba salienta a indignação e a revolta do povo brasileiro, figuras históricas como Zumbi, Tiradentes e Lampião são exaltadas como símbolos de luta e de resistência, cujas trajetórias servem de exemplo para os cidadãos brasileiros que, no presente, são explorados e anseiam pela tolerância e pela paz. Tais observações podem ser constatadas no desdobramento do samba-enredo:

> Luz, divina luz que me conduz/ Clareia meu clarear, clareia/ Nas veredas da verdade, cadê a felicidade?/ Aportei, num santuário de ambição/ E o índio muito forte resistiu/ A tortura implacável assistiu/ Enquanto o negro cantava saudade/ Da terra mãe de liberdade/ Na França é tomada a bastilha/ O povo mostra a indignação/ Revoltado com o diabo/ Que amassou o nosso pão/ Grito forte dos palmares: Zumbi/ Herói da inconfidência: Tiradentes/ Nas caatingas do nordeste: Lampião/ Todos lutaram contra força da opressão/ Nasce então Poderosa guerreira/ Que desenvolve seu trabalho social/ Cultura aos pobres, abrigou maltrapilhos/ Fraternidade, de modo geral/ Brava gente sofrida, da baixada/ Soltando a voz no planeta carnaval/ Eu quero liberdade, dignidade e união/ Fui lata, hoje sou prata/ Lixo, ouro da região/ Chega de ganhar tão pouco Tô no sufoco vou desabafar/ Pare com essa ganância, pois a tolerância/ Pode se acabar/ Oh, meu Brasil/ Overdose de amor nos traz/ Se espelha na família Beija-Flor/ Lutando eternamente pela paz. (BEIJA-FLOR 2003 - O povo conta a sua história: Saco vazio não pára em pé, a mão que faz a guerra faz a paz)

Cumpre acrescentar que, no último carro alegórico do desfile, foi apresentada uma gigantesca imagem do presidente eleito Lula, principal figura política do PT e uma das maiores lideranças da esquerda brasileira, mandando beijos para o público. Desse modo, a Beija-Flor aprimorava sua crítica social, revelando não apenas sensibilidade diante das temáticas do conflito e da opressão sofrida pelos povos subalternizados, mas também capacidade de se plasmar ideologicamente conforme as circunstâncias políticas de uma época. A Beija-Flor, depois de amargar vários vice-campeonatos, levou o título de campeã do carnaval em 2003. Deve-se ter em mente que, com o governo Lula, o Brasil iniciava uma fase de inserção de um governo mais socializante, devendo a escola adaptar-se ao novo tempo, embora a diretoria da escola fosse um grupo político conservador que sempre controlou a cidade de Nilópolis. Portanto, a designação da Beija-Flor como “Escola do PT”, conforme o título deste artigo, possui um teor meramente figurativo para indicar a habilidade dessa escola de samba em modificar o tom político de seus enredos conforme as circunstâncias históricas.

De fato, a família Abraão David já demonstrara essa capacidade de moldagem política na redemocratização no início dos anos 1980, após a derrota de Moreira Franco, filiado ao PDS, partido do parlamentar Simão Sessim associado com a família, Anísio procurou ter relações amistosas com Brizola e outros políticos do PDT, pois sabia que deveria agir com diplomacia política para manter o seu domínio na contravenção, no município e na escola de samba (JUPIARA, OTAVIO, 2015). Porém, se por um lado a Beija-Flor como entidade carnavalesca favorece o ganho político da família Abraão David, por outro, ela propicia a formação identitária dos habitantes de Nilópolis como fator externo (ALBUQUERQUE, 2018). Se a agremiação carnavalesca promove a identidade coletiva entre os moradores, a família Abraão amplia o seu território político no município (ALBUQUERQUE, 2018). De qualquer modo, a Beija-Flor descortina em seus enredos uma elasticidade política que consegue assimilar a crítica social como um dos elementos resultantes de uma variedade temática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória da escola Beija-Flor de Nilópolis desvela que as mudanças de teor político efetuadas nos sambas-enredos decorrem dos interesses e das iniciativas dos atores sociais envolvidos. Neste sentido, o vínculo entre a diretoria da escola, liderada por Aniz e Nelson Abraão, com os setores de repressão da ditadura civil-militar, para se firmarem na máfia do jogo do bicho e no domínio político de Nilópolis, impeliu a propagação de enredos que enaltecessem os projetos governamentais do regime militar, dando a agremiação carnavalesca o rótulo negativo de “Unidos da Arena”. Com a entrada de Joãosinho Trinta, que foi selecionado pela diretoria da escola, os sambas-enredos assumem uma linha temática voltada para a fantasia, pois os diretores se esforçaram para ofuscar o passado negativo da Beija-Flor, promovendo desfiles glamourosos com grandes alegorias e ricas fantasias. Tal empreendimento modificou radicalmente a rotina dos desfiles das agremiações carnavalescas, uma vez que elas seguiram o exemplo da escola nilopolitana transformando a estética visual. No decorrer da democratização brasileira, a Beija-Flor redesenha aos poucos os seus sambas-enredos, aprimorando a crítica social, para adaptar-se às demandas do pensamento contemporâneo. Em poucas palavras, arte e política são indissociáveis no carnaval, uma vez que todas as manifestações culturais correspondem a um contexto histórico determinado.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, E. A. A. Beija-Flor de Nilópolis e Nilópolis da Beija-Flor: mecanismos de uma construção identitária e de poder na Baixada Fluminense. **Revista Tamoios**, São Gonçalo (RJ), ano 14, n. 2, p. 162-181, jul.-dez. 2018.

BEZERRA, L.A. Interferência militar e poder familiar em Nilópolis. In: SALES, J.R.; FORTES, A. (org.). **A Baixada Fluminense e a Ditadura Militar: movimentos sociais, repressão e poder local**. Curitiba: Prismas, 2016.

BEZERRA, L. A. Joãosinho Trinta e os carnavais da Beija-Flor – os significados do trabalho artístico na confecção dos desfiles das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH , São Paulo, julho 2011, p. 1-13.

BISPO, C. C. M. Discursos e representações sociais da África nos enredos das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. **Revista África e Africanidades**, ano 2, n. 6, agosto 2009, ISSN 1983-2354, p. 1-15.

FARIAS, E. Personalidade artística nos negócios mundanos: a celebração do "gosto do povo" em Joãosinho Trinta**. Revista Sociedade e Estado**, volume 27, número 13, Setembro/Dezembro 2012, p. 594-625.

JUPIARA, A.; OTAVIO, C. **Os porões da contravenção: jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado.** Rio de Janeiro: Record, 2015.

LIMA, T. R.; ARAÚJO, V. M. Por trás da fantasia: a Beija-Flor de Nilópolis e seus enlaces com a Ditadura Civil-Militar**. Policromias – Revista de Estudos do Discurso**, Imagem e Som, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 788-801, dez. 2020.

MAIA, C. E. S. Soltando o verbo: ratos e urubus, diretamente o povo escolhia o presidente. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 109-125, nov. 2010.

MATERIAL DA INTERNET

C.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis (RJ) letras de música. https://www.letras.mus.br/beija-flor-rj/ Acesso em 05/022025

BLACK MIRROR VERSUS HALBWACHS, 100 ANOS DEPOIS: OS QUADROS SOCIAIS DA MEMÓRIA EM UM FUTURO TECNOLÓGICO POSSÍVEL(?)

Data de Submissão: 05/02/2025 *Data de aceite: 05/03/2025*

Plácido Oliveira Mendes
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista – Bahia
http://lattes.cnpq.br/5463391500618681

Felipe Eduardo Ferreira Marta
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista – Bahia
http://lattes.cnpq.br/6116223353042882

RESUMO: O estudo da memória sob o ponto de vista das ciências sociais possibilita, ao pesquisador, enquanto mergulha em um vasto universo abstrato e conceitual, tornar-se laboratório e experimentá-lo, uma vez pertencente a uma rede de contextos sociais, enquanto criador e mantenedor de memórias coletivas. Em quatro episódios da série britânica *Black Mirror*, encontramos marcantes elementos para análise à luz do pensamento de Maurice Halbwachs (1877-1945) em um exercício de identificação do uso dos quadros/marcos sociais da memória como instrumentos para as inovações tecnológicas e suas consequências apresentadas pelos aclamados roteiros e conceitos da franquia. Em cenários futurísticos não muito distantes, a interação humana é complementada (controlada?) pela inteligência artificial a ponto de manipular a memória em proporções inéditas, demonstrando, 100 anos após a publicação de *Os Quadros Sociais da Memória, a grande contribuição* dos conceitos desenvolvidos pelo inquieto discípulo de Bergson e Durkheim.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Maurice Halbwachs. Memória coletiva. Black Mirror. Quadros sociais da memória.

BLACK MIRROR VERSUS HALBWACHS, 100 YEARS LATER: SOCIAL FRAMEWORKS OF MEMORY IN A POSSIBLE(?) TECHNOLOGICAL FUTURE

ABSTRACT: The study of memory from the perspective of social sciences allows the researcher, while diving into a vast abstract and conceptual universe, to become both the laboratory and the experimenter, being part of a network of social contexts as a creator and keeper of collective memories. In four episodes of the british series *Black Mirror*, we find significant elements for analysis in light of the thoughts of Maurice Halbwachs (1877-1945) in an exercise of identifying the use of social frameworks of memory as tools for technological innovations and their consequences presented by the acclaimed

scripts and concepts of the franchise. In futuristic scenarios not too far off, human interaction is complemented (controlled?) by artificial intelligence to the point of manipulating memory in unprecedented proportions, demonstrating, 100 years after the publication of *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, the significant contributions of concepts developed by the restless disciple of Bergson and Durkheim.
KEYWORDS: Memory. Maurice Halbwachs. Collective memory. Black Mirror. Social frameworks of memory.

INTRODUÇÃO

Presente desde os remotos tempos da filosofia grega clássica, as discussões acerca da memória ganharam espaço e importância ao decorrer dos séculos, sendo acompanhadas pelo surgimento, em diferentes momentos, de novas ciências, disciplinas e métodos de investigação, onde este aspecto da vida humana pôde ser abordado sob variados ângulos, destacando-se o da psicologia, geralmente associando-a ao campo individual, através de fatores psíquicos e fisiológicos. Avançando ao final do século XIX (1977), nasce, na França, no seio de uma família universitária, Maurice Halbwachs, que se revelaria um inquieto e revolucionário pensador deste campo, cujo final trágico pelas mãos do totalitarismo, em 1945, deixou uma enorme lacuna no universo das ciências sociais, sempre inspirando indagações sobre até onde evoluiria a sua obra, uma vez que se propunha a responder críticas e a aperfeiçoar seu pensamento através de novas leituras e anotações. Marcou sua passagem nos mais diversos segmentos do conhecimento, passando pelo direito, estatística, letras, filosofia e as ciências sociais. Ex-aluno de Henri Bergson, deixava claro seu profundo respeito à obra do mestre, mas não hesitava em criticá-lo implacável, mas elegantemente em seus textos.

Sua obra-prima sobre o tema, *Os Quadros Sociais da Memória*[1], publicada em 1925, revolucionou a forma de se abordar a memória, ao considerá-la fruto da experiência coletiva, e não apenas como um fenômeno isolado e recluso em cada indivíduo. Obviamente, recebeu duras críticas de outros pensadores, especialmente historiadores, que, àquele período, apresentavam uma nova forma de abordagem historiográfica através da revista francesa *Annales,* liderada por Marc Bloch e Lucien Febvre. Sua obra póstuma, *A Memória Coletiva*[2], lançada em 1950 como uma coletânea de escritos deixados pelo autor, selou seu lugar entre os grandes teóricos do século XX, sagrando-o como leitura obrigatória nos cada vez mais presentes programas de pós-graduação em Memória no mundo. Ainda assim, no Brasil, curiosamente, ainda não lhe parece haver sido dispensado o devido reconhecimento, o que se verifica pela constrangedora escassez de edições recentes (e mesmo passadas, em livrarias de usados) em português de sua obra no agonizante mercado editorial tupiniquim.

1. *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, em sua edição original.
2. *La Mémoire Collective*, em sua edição original.

O estudo social da memória costuma mostrar-se intrigante, uma vez que, enquanto depara-se com vasta gama de conceitos e teorizações, o pesquisador é capaz de pensar imediatamente, partindo de sua própria vivência, em ricas experimentações práticas, aplicáveis ao cotidiano comum a qualquer pessoa.

BLACK MIRROR VERSUS HALBWACHS, 100 ANOS DEPOIS

Partindo dessa premissa, do ponto de vista de um pesquisador, difícil seria a tarefa de não perceber potenciais de estudo ao aplicar os ensinamentos de Halbwachs a um elemento comum e particularmente popular nos dias atuais: os seriados em plataformas de *streaming*. Mais especificamente, trataremos da britânica *Black Mirror*, disponível pela Netflix. Lançada originalmente em 2011, pela rede de televisão estatal Channel 4, conta, atualmente, com seis temporadas e um longa-metragem interativo, destacando-se por seu formato de histórias independentes entre si, retratando futuros não-distantes, onde a evolução tecnológica atingiu níveis razoáveis e imagináveis para cerca de 20 ou 30 anos à nossa frente, mesclando elementos comuns ao período em que vivemos com tais inovações, seguidas de certas peculiaridades sociais, como se houvéssemos aberto mão de alguns direitos fundamentais, como a privacidade e a dignidade da pessoa humana, inspirando, inclusive, inúmeras discussões éticas, morais e sobre os caminhos as quais o mundo ocidental atual parece se direcionar.

Escolhemos quatro episódios, onde as discussões acerca da memória recebem destaque: *Crocodilo* conta a história de uma arquiteta com um passado criminoso oculto, em uma realidade em que se popularizou o uso de um aparelho chamado *relembrador*, capaz de, ao conectar-se à mente através de um implante removível, projetar, em um monitor, as recordações de qualquer pessoa. Este recurso, na trama, deixou de ser exclusivo às autoridades policiais para, também, ser utilizado comercialmente, por empresas privadas como operadoras de seguros contra acidentes de trânsito, conforme acontece no episódio. Aqui, as recordações acontecem através de estímulos que evocam marcos, como músicas, cheiros e o próprio esforço da recordação, ao se tentar reconstituir mentalmente fatos importantes ao propósito, sobretudo quando não há registros convencionais disponíveis, como gravações em câmeras de segurança na rua, inclusive evidenciando os aspectos subjetivos da memória e o ato de recordar.

O segundo episódio analisado, *Urso Branco*, traz, de início, uma mulher acordando em uma casa desconhecida, em um subúrbio ignorado, vigiada por estranhas e silenciosas pessoas portando celulares, seguindo-a e filmando a tudo. Na verdade, a personagem não faz ideia de quem seja e não se recorda de nada anterior àquele momento (apesar de apresentar, ainda, elementos importantes, como a linguagem e o reconhecimento de objetos cotidianos e suas funções), sendo atormentada, periodicamente, por *flashes* de memória, após determinados estímulos visuais, onde vê uma criança (que considera talvez ser sua filha) e outras pessoas. A realidade em que se encontra remete a um cenário

apocalíptico e hostil, onde a única certeza é a de que o perigo é iminente. Descobre-se, posteriormente, ser este um "*parque penal*", e que a protagonista, na verdade, cometera um crime bárbaro contra a criança, recebendo a pena de ser inserida neste cenário teatral, inclusive dotado de espectadores (as pessoas portando celulares) diariamente, sempre culminando, ao final do dia, com a "remoção" de sua memória e iniciando-se novamente com a sua amnésia, na manhã posterior. Percebe-se, também, que a própria repetição do processo já a torna capaz de "*adivinhar*" certos aspectos da "*trama*", porém, sendo isto encarado equivocadamente pela personagem como uma espécie de premonição, "despistando" o espectador da revelação final.

Nos dois episódios restantes não há, pela própria natureza dos roteiros, tamanho enfoque à temática da memória, porém, ainda verifica-se, pontualmente, a presença de elementos suficientes a uma análise halbwachiana: em *Toda a Sua História*, tornou-se comum a implantação de dispositivos, chamados *grãos*, em toda a população, possibilitando a gravação de tudo o que seja visto por um indivíduo, como em uma filmagem, onde os seus olhos funcionam como câmeras. As empresas oferecem "*espaço*" para armazenamento deste "conteúdo", assim como o fazem os atuais serviços de armazenamento "na nuvem". Assim, ao contratante do serviço é possível, literalmente, rever qualquer momento de sua vida, quando assim desejar, mentalmente ou projetando-se em uma tela externa, podendo, inclusive, efetuar pesquisas por temática e palavras-chave, gerando toda a sorte de conflitos e níveis de controle social.

Por último, em *Natal*, um homem trabalha em uma empresa que fornece "*secretárias virtuais perfeitas*" para um contexto onde a chamada "*internet das coisas*" popularizou-se definitivamente. Assim, o cliente tem implantado um dispositivo em sua cabeça, por cerca de uma semana, que armazenará dados mentais suficientes para que a "*secretária*" habilite-se a administrar uma casa, em um nível de perfeição tamanho a ponto a inteligência artificial necessite da orientação por um profissional para compreender a difícil realidade de não passar de uma mera cópia virtual encomendada, cuja existência se deve apenas ao auxílio cotidiano de sua "*versão original*". Este profissional em questão, encontra-se em dívida com a Justiça por cometer um crime e oferece, em troca de um perdão judicial, esse dispositivo e sua habilidade profissional para auxiliar no processo de confissão de outro criminoso. Assim, "*copia*" a mente deste para o dispositivo e, utilizando-se de pontos de referência visuais (em um ambiente virtual) e disfarçando-se de companheiro de morada em uma aparentemente inocente conversa às vésperas do natal, o induz a recordar momentos importantes de sua vida (em um procedimento semelhante ao utilizado na *história oral de vida*) até a esperada confissão, que é anunciada, pela polícia, à sua *versão "original"*, aprisionada, como a prova que ele mesmo se esforçou em não fornecer. São narrativas riquíssimas às mais variadas vertentes científicas que, certamente, levantarão interessantes discussões por décadas, a exemplo do presente estudo que, 100 anos após a publicação de *Os Quadros Sociais da Memória,* demonstra o quão fundamental ainda é, a teoria halbwachiana, ao estudo da memória em diferentes contextos, reais ou fictícios.

> Deve-se a Maurice Halbwachs a audaciosa decisão de pensamento que consiste em atribuir a memória diretamente a uma entidade coletiva que ele chama de grupo ou sociedade. Na realidade ele já havia forjado o conceito de ***quadros sociais da memória*** antes de ***A Memória coletiva***. Na época, era na condição de sociólogo puro, e na esteira de Émile Durkheim, que ele designava a memória em terceira pessoa e lhe atribuía estruturas acessíveis à observação objetiva. O passo dado em ***A Memória Coletiva*** consiste em desimplicar a referência à memória coletiva do próprio trabalho da memória pessoal enquanto se recorda de suas lembranças. (RICOEUR, 2007, p. 130)

Halbwachs, avançando à ideia defendida pela psicologia, em sua época, de que a memória pertence ao campo individual, estabelece, em seu pensamento, o conceito de “quadro/marco social” como fator determinante para a construção da memória, reconstruída em um processo racional, a *recordação*. Dividia-se, segundo as correntes anteriores, o “*recordar”* em duas fases: o *reconhecimento* e a *localização*, de forma em que o primeiro seria condição necessária à localização de um acontecimento vivido. Halbwachs utiliza-se constantemente de exemplos cotidianos para ilustrar, didaticamente, ao leitor, seus argumentos. A este, aplica-se facilmente o de se encontrar alguma pessoa familiar na rua, mas não haver a certeza de onde e quando, tampouco se é amiga ou antipatizante. À luz da psicologia desse período, acontece inicialmente o reconhecimento para, só então, a racionalização para a localização (de onde e quando a pessoa é conhecida, bem como outros elementos). Halbwachs, entretanto, aponta fragilidades dessa teoria, considerando o reconhecimento já como um início de localização, sendo possível, ainda, a localização se dar antes do reconhecimento, tornando, assim, equivocada a ideia de se opor um ao outro.

Ainda em relação ao processo racional do recordar, o autor critica a ideia a qual, para se localizar uma recordação, faz-se necessária uma reconstituição cronológica pretensamente completa das experiências vividas até se chegar ao ponto almejado. Aqui se faz presente a existência e utilidade de “pontos de referência”, gerados no ímpeto dos grupos sociais e indicando grande relevância a estes, sob a forma de traumas, alegrias ou quaisquer elementos suficientes para conceder destaque àquele acontecimento no grande conjunto de experiências vividas ininterruptamente pelo ser humano. Halbwachs utiliza-se, constantemente, de exemplos relacionados a viagens para isto.

São estes pontos de referência que tornam possível o esforço da recordação, tornando insustentável a ideia anterior. Para recordar, é suficiente recorrer a esses pontos, os quadros sociais criados de forma “categorizável” constantemente. Esses marcos são comuns ao grupo, onde cada indivíduo contribui com seu próprio “*ângulo de visão”*, mantendo viva a memória. Dessa forma, a memória individual não é ignorada pelo autor, mas desconsidera pensar-se em memória estritamente individual, desprovida de conexões sociais, conforme se defendia até então: as memórias individuais se sustentam necessariamente pelas memórias coletivas, e o esquecimento se dá justamente quando os laços entre os membros desses grupos se enfraquecem, por exemplo, quando seus membros se afastam socialmente. Halbwachs aponta, ainda, a maior dificuldade em se recordar de acontecimentos privados em relação a fatos que envolvem grupos.

Os quadros sociais são elementos norteadores do ato de recordar. Ao se categorizar, chega-se ao marco que, por sua vez, conduz a outro, através semelhanças e pontos em comum, até que se chegue ao ponto almejado. A dificuldade reside justamente, em maior ou menor grau, na força de cada marco, dependente direta das relações entre os indivíduos de cada grupo social: quando os membros de um adentram outro grupo e passam a identificar-se mais com este que com aquele, propositadamente ou não, configura-se a formação de um cenário propício ao processo de esquecimento. Os membros perdem, gradativamente, a identificação mútua chegando, até mesmo a enxergarem-se como estranhos entre si, uma vez que já construíram marcos distintos àquele contexto social. Aqui se percebe a íntima e fundamental relação entre a memória e a linguagem: se não há comunicação (Halbwachs, ressaltamos, evocava conceitos atualmente considerados superados ou incompletos acerca de temas como a linguagem e a história, justificando as inúmeras ressalvas posteriores à sua obra. Neste sentido, refere-se essencialmente à linguagem de acordo com os conceitos de sua época, sendo fundamental o devido cuidado em não se cometer anacronismos ao se analisar seus textos), a memória não é capaz de encontrar terreno fértil para manter-se viva.

Voltando à análise, em *Urso Branco*, a personagem protagonista, Victoria, é submetida artificialmente a um estado de amnésia, desprovido de qualquer registro de grupo, não sendo capaz de identificar o local em que está nem as pessoas com quem tem contato. Entretanto, ainda há ligações sociais: é capaz de ler (o calendário na parede), utilizar objetos e fazer uso da língua falada, bem como compreender a fala de terceiros, estabelecendo o diálogo. A ausência de marcos temporais a transforma em um desesperado ser capaz unicamente de sentir medo, fugir e deduzir: ao avistar uma foto de si mesma (anteriormente identificou-se frente a um espelho) junto à de uma garota (na verdade, sua vítima em um episódio de tortura e assassinato, razão de sua pena), deduz tratar-se de sua filha. Porém, sabemos, alguns elementos são inseridos propositadamente para incentivar a tentativa de recordar e provocar sofrimento. A imagem da criança ativa um marco: Victoria percebe alguma familiaridade e a associa, inconscientemente, a um evento importante, ainda que não consiga identificá-lo. Em verdade, ainda restam marcos, ainda que frágeis:

> Da mesma maneira que é preciso introduzir um germe num meio saturado para que ele cristalize, da mesma forma, dentro desse conjunto de depoimentos exteriores a nós, é preciso trazer como que uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente de lembranças. Se, ao contrário, essa cena parece não ter deixado, como se diz, nenhum traço em nossa memória, isto é, se na ausência dessas testemunhas nós nos sentimos inteiramente incapazes de lhe reconstruir uma parte qualquer; aqueles que nô-la descrevem poderão fazer-nos um quadro vivo dela, mas isso não será jamais uma lembrança. (HALBWACHS, 1990, p. 28)

Em *Crocodilo*, os marcos são utilizados pela personagem Shazia, agente de seguros contra acidentes, como recurso para a recordação de cada uma das testemunhas do fato (o atropelamento de um músico por um veículo autômato de uma rede de pizzarias, não registrado por câmeras de rua ou do próprio veículo): a região abrigava uma fábrica de cervejas, por isso, utilizava-se do cheiro de uma garrafa contendo a bebida para auxiliar a localização das imagens (aqui tratadas também em seu sentido literal, uma vez que o aparelho *relembrador* projetava as recordações em uma tela). Assim, cada testemunha fornecia, a cada depoimento, importantes informações acerca dos acontecimentos ligados ao acidente, de acordo com seu ponto de vista individual, que eram coletadas por Shazia e acrescentadas à sua estratégia de estímulo à recordação junto à próxima testemunha entrevistada, incluindo marcos como a música emitida por um automóvel próximo, a cor da blusa de uma pedestre, de cujo rosto foi reconstruído com fidelidade pela recordação do músico, uma vez que sua beleza física chamou-lhe a atenção.

Apesar do elemento fantasioso (talvez nem tanto em algumas décadas) de se obter imagens concretas de uma memória, observa-se o uso, no roteiro, de conceitos halbwachianos para a abordagem acerca da memória. Quando subjugada pela personagem Mia, Shazia foi induzida, à força, a projetar as imagens de sua casa e seu marido, culminando no posterior assassinato de sua família pela arquiteta. Isto se deu pelo fato de Mia haver evocado estes marcos em sua memória através de perguntas, como acontecera consigo mesma: a agente de seguros testemunhou, por esse motivo, imagens de um assassinato cometido pela arquiteta momentos antes do acidente, justamente por haver evocado as suas recordações através do método de reconhecimento de marcos.

Reconhecemos, na versão brasileira do episódio, o equívoco ao se denominar *relembrador o* aparelho que transforma em imagens concretas as recordações humanas, uma vez que não se trata de meras lembranças (de acordo com o pensamento halbwachiano), mas o esforço racional de recordar é que o alimenta realmente. O paciente é estimulado ou não pelo operador a localizar, em sua mente, qualquer fato a qual tenha vivido, mas ainda sujeito às "interferências" causadas pelo esquecimento. Assim, verifica-se a instabilidade motivadora de críticas ao estudo da memória, por exemplo, por determinados ramos da historiografia: quando um fragmento de memória não se localiza, é "preenchido" pelo cérebro por outros elementos adaptáveis, criando equívocos (falsas memórias), como se verificou pelo depoimento do dentista/testemunha, que errou ao descrever a cor da blusa da pedestre, sendo corrigido pela operadora, que obtivera previamente a informação correta ao entrevistá-la, e alegando: "lembro que era uma cor berrante", alterando-se, então, instantaneamente, a cor em sua recordação projetada como imagem literal, no aparelho. Assim, temos, aqui, um exemplo prático de como o grupo (neste caso, o grupo formado por testemunhas, vítima, e agente de seguros, ainda que nem todos se conheçam) é detentor da manutenção da memória: uma vez encerrado a um só indivíduo, a tendência é o esquecimento. Isto, aparentemente, apenas não foi observado pela equipe de tradução brasileira, já que o nome original, em inglês, do aparelho é *recaller* (recordador), definindo precisa e adequadamente a sua função.

Em *Toda a Sua História*, vislumbra-se a intervenção tecnológica ao exercício de se recordar, funcionando de forma semelhante a uma busca de arquivos em um computador. O algoritmo é capaz de localizar uma imagem (aqui, também, em seu sentido literal, uma vez que tanto é projetável no próprio campo de visão do usuário, substituindo temporariamente a sua visão do ambiente, quanto em uma tela qualquer, possibilitando a terceiros a função de espectadores). Na verdade, o usuário do *grão* não chega de fato a recordar: cede tal função à máquina que, esta sim, realiza uma simples pesquisa de arquivos como em qualquer computador atual. Poder-se-ia, sugerir uma semelhança apenas pelo fato de esta ser uma busca provocada, logo racional. A pessoa intenciona localizar uma imagem, categorizando-a, plenamente ciente de que não se trata de um acontecimento presente, mas preexistente em sua memória, apenas deixando de confiar em si mesma para, então, *delegar* à tecnologia as funções de armazenar dados (*hard disk,* em linguagem informática), localizá-los e reproduzi-los. Há, na trama, ao menos uma personagem que optou em extrair definitivamente o dispositivo, retornando ao estado natural comum em nossos tempos, mas já considerado pitoresco e antiquado na ficção. Os problemas decorrentes de tal inovação sugerem uma sociedade onde o uso indiscriminado da *memória* (propositadamente em itálico por levantar, neste contexto, questões conceituais elementares) é capaz de tornar sufocante a simples existência social.

Em *Natal,* há um exemplo semelhante a *Urso Branco* em se utilizar gatilhos visuais para o auxílio do *recordar*: a cópia mental da personagem Joe Potter é inserida em um ambiente artificial semelhante à casa de seu ex-sogro (a quem matou acidentalmente) com o objetivo de, em uma longa conversa com a personagem Jon Hamm (ex-funcionário de uma empresa responsável pela comercialização das "secretárias virtuais perfeitas" que ofereceu-se para esta tarefa em troca de um perdão judicial por seus próprios crimes), induzi-lo à confissão narrada de um assassinato. Aqui, a própria noção de tempo é simulada e o interrogado faz um profundo exercício de recordação, contando a sua história, estimulado secretamente pelo suposto parceiro de moradia, confessando, enfim, o crime que deu fim à vida do sogro e de uma criança que Joe pensara, por anos, ser sua filha.

Aqui, tem-se um recurso narrativo interessante, que nos é útil: o do *bloqueio judicial*. Quando uma pessoa é obrigada por lei a não se aproximar de outra, um dispositivo (instalado em toda a população) "*bloqueia"* a interação entre ambos: nem um, nem outro são capazes de enxergar, ouvir ou comunicar-se entre si, incluindo, até mesmo, fotografias e vídeos: assim, passados alguns anos após o *bloqueio* evocado por sua ex-esposa, Joe depara-se com a notícia de sua morte por um acidente de trem, espantando-se ao ver, após tanto tempo, sua fotografia num telejornal (o bloqueio cessa automaticamente com a morte de uma das partes). A personagem expressa sua estranheza, enfatizando o fato de haver, àquela altura, esquecido do rosto da mulher, o que se justifica pelo fato de o *bloqueio* ser justamente uma forma artificial de se "extirpar*"* os quadros sociais: uma vez encerrada a uma só pessoa, passa a ser questão de tempo até que as memórias se dissipem. Joe

lembrava-se do nome e da existência da sua ex-companheira, mas apenas foi capaz de reconhecê-la pela televisão devido à exposição do nome e a natureza da notícia: é de conhecimento de todos, na trama, que um *bloqueio* tem fim com a morte de um *bloqueador* ou de um *bloqueado*, tornando possível, novamente, a visualização de imagens de qualquer natureza pelo sobrevivente.

Ao reivindicar seu perdão judicial, Jon Hamm reconquista, finalmente, a sua liberdade, mas recebe a chamada *penalidade máxima*: ser *bloqueado* por toda a sociedade. Assim, não é mais capaz de enxergar mais que o vulto de qualquer pessoa, bem como ter apenas o seu vulto visto por todos. Na verdade, Jon foi, tal qual os condenados como hereges na Idade Média (LE GOFF, 2013), em proporções extremas, condenado ao *esquecimento* total, passando, a partir daquele dia, a viver em um mundo tecnicamente sem pessoas: será inevitavelmente esquecido por todos e esquecerá a todos, sendo resumido à sua memória individual, que terá apenas o passado para sustentar-se:

> [...] Entre el marco y los acontecimientos habría identidade de naturaliza: los acontecimientos son recuerdos, perlo el marco también estaria conformado de recuerdos. Entre unos y otros existiria la diferencia em que estos últimos serían más estables, que dependeria de nosotros a cada instante apercibirlos, y que nos serviríamos de ellos para reencontrar y reconstruir los primeiros. (HALBWACHS, 2004, p. 122)

CONCLUSÃO

> [...] a memória não brota de indivíduos isolados, mas sim dos marcos de uma sociedade, da interação e do lugar que os sujeitos ocupam em um grupo social. Baseado nessa concepção, o sociólogo durkheimiano elaborou seu discurso enfocando a tese da memória coletiva. Para o autor, toda memória, inclusive a individual, é coletiva, podendo ser compreendida como a reelaboração de um processo de vivências ou experiências reconhecidas pelos grupos sociais [...] (MAGALHÃES; ALMEIDA, 2011, p. 99)

Conforme afirmamos anteriormente, debruçar-se sobre os temas da memória, sobretudo sob o seus aspectos sociais, representa o adentrar a um fascinante universo que pode ser experimentado ao mesmo tempo em que se aprofunda aos conceitos mais abstratos: se lemos neste momento, é porque temos memória, logo, somos capazes de por à prova tais premissas usando a nós mesmos como laboratório. Assim, existe todo um universo disponível para tanto. A série *Black Mirror* toca em pontos sensíveis da sociedade moderna globalizada e cada vez mais dependente da tecnologia *on-line*, conforme facilmente constata-se pela crescente quantidade de artigos científicos, das mais diversas áreas do conhecimento, publicadas, abordando suas narrativas como ponto de partida. Nestes quatro episódios, o estudioso da memória é capaz de aplicar e pensar conceitos fundamentais, analisando não apenas as formas de utilização escolhidas pelos autores e roteiristas, conscientemente ou não, mas, seguindo o próprio exercício proposto pela

série, de se projetar um futuro não muito distante para a nossa própria civilização, mas pensando as diversas possibilidades de utilização da memória em prol de certos interesses. Aqui, vislumbramos, ainda, um adentrar ao campo da(s) ideologia(s) atrelada(s) aos usos e abusos da memória, permitindo outras possibilidades revisita aos quatro episódios analisados, avançando através de outros autores. Limitamo-nos a evocar o fundamental Maurice Halbwachs, em suas duas obras-chave acerca do o tema. O rompimento para com a associação entre memória e o campo meramente individual fora crucial ao firmamento deste tema às ciências sociais que, a partir da publicação de *Os Quadros Sociais da Memória*, em 1925, não mais puderam ignorar sua obra.

> Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. (HALBWACHS, 1990, p. 26)

REFERÊNCIAS

BLACK Mirror. Temporada 1. Episódio 3 – Toda a sua história. Direção: Brian Welsh. Roteiro: Jesse Armstrong. Netflix. Reino Unido, 2011 (49 min), son., color. Netflix. Acesso em: 02 jan. 2021.

_______. Temporada 2. Episódio 2 – Urso Branco. Direção: Carl Tibbetts. Roteiro: Charlie Brooker. Netflix. Reino Unido, 2013 (42 min), son., color. Netflix. Acesso em: 02 jan. 2021.

_______. Temporada 2. Episódio 4 – Natal. Direção: Carl Tibbetts. Roteiro: Charlie Brooker. Netflix. Reino Unido, 2013 (72 min), son., color. Netflix. Acesso em: 02 jan. 2021.

_______. Temporada 4. Episódio 3 – Crocodilo. Direção: John Hillcoat. Roteiro: Charlie Brooker. Netflix. Reino Unido, 2017 (59 min), son., color. Netflix. Acesso em: 02 jan. 2021.

BLOCH, Marc. Mémoire collective, tradition et coutume, à propos d'un livre récent. In: BERR, Henri (Dir.). **Revue de synthèse historique.** Tome XL. Paris: La Reinaissance du Livre, 1925. p. 73-83.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

_______. **Los marcos sociales de la memoria.** Postfacio de Gérard Namera. Traducción de Manuel A Baeza y Michel Mujica. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 7. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

MAGALHÃES, Lívia Diana Rocha; ALMEIDA, José Rubens Mascarenhas de. Relações simbióticas entre memória, ideologia, história, educação. In: LOMBARDI, José Claudinei [et. al.] [orgs.]. **História, memória & educação.** Campinas: Alínea, 2011. p. 99-109.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução: Alain François [et. al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 130-134.

CAPÍTULO 5

NO ESPLENDOR DO SERINGAL CALAMA: RELAÇÕES SOCIAIS, CONFLITOS E RESISTÊNCIA ÉTNICA

Data de Submissão: 04/02/2025 *Data de aceite: 05/03/2025*

José Maria Leite Botelho
Doutor em Educação. Professor aposentado da Universidade Federal de Rondônia UNIR. Porto Velho, Rondônia

RESUMO: Este artigo tem por objetivo apresentar informações novas sobre a origem do povoado e do nome Calama. Se propõe ainda a demonstrar que, na economia da borracha, Calama participava de alianças matrimoniais e de compadrismo colaborando para a formação de diferentes relações de poder político, econômico e social entre os proprietários dos grandes seringais. A pesquisa, realizada no ano de 2024, se insere no campo da pesquisa documental mediada pela pesquisa bibliográfica. O estudo identificou duas versões divergentes, entre si, sobre a origem do nome e, do povoado; identificou ainda a linha de sucessão de proprietários do Seringal Calama. Os resultados desta pesquisa sugerem novos estudos e novas reflexões sobre a origem do nome e do povoado Calama, a fim de contribuir para a construção da história dessa localidade.

PALAVRAS-CHAVE: Calama. História. Seringais. Borracha. Economia.

IN THE SPLENDOR OF THE CALAMA RUBBER PLANTATION: SOCIAL RELATIONS, CONFLICTS AND ETHNIC RESISTANCE

ABSTRACT: This article aims to present new information about the origin of the town and the name Calama. It also aims to demonstrate that, in the rubber economy, Calama participated in matrimonial alliances and cronyism, contributing to the formation of different political, economic and social power relations among the owners of the large rubber plantations. The research, carried out in 2024, falls within the field of documentary research mediated by bibliographic research. The study identified two divergent versions, between them, about the origin of the name and the town; it also identified the line of succession of owners of the Calama Rubber Plantation. The results of this research suggest new studies and new reflections on the origin of the name and the town of Calama, in order to contribute to the construction of the history of this locality.

KEYWORDS: Calama. History. Rubber plantations. Rubber. Economy.

EN EL ESPLENDOR DE SERINGAL CALAMA: RELACIONES SOCIALES, CONFLICTOS Y RESISTENCIA ÉTNICA

RESUMEN*:* Este artículo pretende presentar nueva información sobre el origen del pueblo y el nombre Calama. También se pretende demostrar que, en la economía del caucho, Calama participó en alianzas matrimoniales y clientelismo, contribuyendo a la formación de diferentes relaciones de poder político, económico y social entre los propietarios de grandes plantaciones de caucho. La investigación, realizada en 2024, se enmarca en el campo de la investigación documental mediada por la investigación bibliográfica. El estudio identificó dos versiones divergentes sobre el origen del nombre y de la localidad; También se identificó la línea de sucesión de propietarios de Seringal Calama. Los resultados de esta investigación sugieren nuevos estudios y nuevas reflexiones sobre el origen del nombre y del pueblo de Calama, con el fin de contribuir a la construcción de la historia de esta localidad.
PALABRAS CLAVE: Calama. Historia. Plantaciones de caucho. Goma. Economía.

INTRODUÇÃO

A produção da borracha natural patrocinou profundas transformações políticas, econômicas, sociais e espaciais na amazônia brasileira. Além da formação de dezenas de cidades e povoados localizados às margens dos rios amazônicos, as cidades de Belém e Manaus se transformaram em centros regionais de grande importância econômica e política no cenário nacional e internacional. Cidades como Borba, Manicoré e Humaitá situadas as margens do grande rio Madeira ligavam as casas aviadoras aos seringais. Grandes seringais como Calama, no Amazonas e, Tabajara, no Mato Grosso se firmaram como grandes produtores da borracha e de outros produtos originários do látex, em receptores e dispersores de trabalhadores no âmbito dos seringais.

A produção gomífera originou uma extensa rede comercial que incluía bancos, casas de crédito, casas de aviamento e uma rede de transportes que movimentava milhares de trabalhadores. Na economia da borracha, banqueiros, industriais, comerciantes do regatão, seringalistas, cafetões e cafetinas enriqueceram ou sobreviveram à custa da exploração do trabalho do seringueiro.

A desvalorização da borracha natural no mercado internacional, no entanto, gerou a grande crise que se abateu sobre aquele grandioso ramo comercial, levando-o ao esfacelamento. Os seringais perderam a importância de outrora e pouco a pouco foram sendo abandonados. Com o abandono de seringais do vale do rio Ji Paraná, muitas famílias vindas desses seringais, ao chegar em Calama fixavam ali suas residências, enquanto outras regressavam para seus estados de origem.

No curso dos anos de 1960/70, vários projetos de colonização dirigida e processos migratórios incentivados pelo poder público, destinados ao povoamento do então Território Federal de Rondônia, ocuparam terras de antigos seringais localizados no vale do rio Ji Paraná dando origem a cidades como Ji Paraná, Pimenta Bueno, Jaru, Machadinho d'Oeste, entre outras, como Ariquemes, no rio Jamari.

Este este artigo está organizado nas seguintes seções: 1. Introdução; 2. Relações sociais e conflitos no Seringal Calama na economia da borracha - enfatiza que, no apogeu da produção gomífera, Calama vivenciou relações sociais formando alianças matrimoniais e de compadrismo; conflitos de trabalho entre seringueiros e patrões e ataques do povo Parintintin; 3. No Esplendor do Seringal Calama - é uma transcrição da entrevista cedida no dia 11 de maio de 1947, pelo Senhor Carlos Miguel Asensi, um dos antigos proprietários do Seringal Calama, ao Repórter Adaucto Rocha, do Jornal do Comércio, da cidade de Manaus. Asensi, relembra que, no apogeu da produção da borracha o Seringal Calama representava um ponto avançado de civilização e progresso das terras amazonenses, afirmando que, lá tudo era soberbo e grandioso; 4. Revelando segredos - destaca trechos da entrevista, nos quais, Asensi enfatiza a grandeza do Seringal Calama, destacando-o como o maior produtor de elementos econômicos já produzidos para o Amazonas; 5. Uma releitura sobre a origem do nome e do povoado Calama - apresenta uma versão botânica e uma versão histórica como elemento ou fato que deu origem ao nome Calama. Busca, nesse sentido, dialogar com os historiadores Abnael Machado de Lima, Yeda Borzacov, Rosa e Carlos Asensi, entre outros, citados ao longo deste artigo, com objetivo de mitigar novas reflexões e contribuir para a construção da história Calama; 6. Considerações Finais; e, 7. Referências.

RELAÇÕES SOCIAIS E CONFLITOS NO SERINGAL CALAMA NA ECONOMIA DA BORRACHA

Segundo os historiadores Abnael Machado de Lima e Iêda Borzacov, Calama localizada à margem direita do rio Madeira, próximo a foz do rio Ji Paraná ou Machado, foi fundada por seringueiros bolivianos no final do Século XIX, estando entre as localidades que se formaram as margens do rio Madeira, entre os anos de 1840 a 1920 e se estabeleceram em torno da produção e do comércio da borracha. A importância dessa localidade para o contexto histórico e político reflete-se em dois momentos de grande significado: como sede do Seringal Calama, status que manteve até a desativação dos últimos seringais; como sede do Distrito de Calama, criado em 1945, quando foi elevada a categoria de Vila. A Figura 1 mostra parcialmente a parte frontal de Calama, destacando-se a Casa Paroquial, uma construção do período da borracha (demolida nos anos de 1990) e a Igreja de São João Batista.

Esta seção enfatiza que, o Seringal Calama participava da formação de alianças matrimoniais e, de compadrismo forjadas nos ciclos econômicos da borracha, possibilitando aos grandes proprietários de seringais o exercício de formas diferentes de poder econômico, político e social; vivenciava conflitos entre seringueiros e patrões pelo recebimento dos saldos obtidos na produção da borracha e, conflitos pela disputa do espaço e do território, entre o povo Parintintin e moradores de Calama.

São fragmentos que enfatizam a economia da borracha como produtora de histórias, riqueza, sonhos, esperanças, realizações e de toda sorte de desventuras humanas vivenciadas na solidão dos seringais. São fragmentos históricos que contribuem para entender a importância do Seringal Calama no contexto da economia gomífera, como um dos maiores produtores de riquezas do estado do Amazonas.



Figura 1: Vista Parcial de Vila Calama

Fonte: Autor desconhecido

O povoado sede do Seringal Calama, começou a se formar no contexto do Primeiro Ciclo da Borracha[1] (1870-1912), firmando-se como um importante porto do comércio da borracha. A importância de Calama para o comércio da borracha começa pela sua localização geográfica, estrategicamente construída na parte final de uma área de terra firme[2], à margem direita do rio Madeira, próxima da foz do rio Machado.

Sua localização em área de terra firma favoreceu a instalação de um porto organizado com capacidade para receber a produção seringueira, oriunda do vale do rio Machado e exportá-la aos centros consumidores. A instalação desse porto, na sede dos seringais da firma Ramon Rocca, Asensi & Cia e Família Monteiro, gerava grande movimentação em torno do comércio da borracha e de outros produtos da floresta, aliado ao vai e vem de pessoas que iam ou vinham dos seringais transformou Calama em porta de entrada para a região produtora da goma elástica e em porta de saída para as cidades de Humaitá e Manaus.

Calama, como enfatiza Botelho (2016), sempre representou um ponto de orientação e apoio para aqueles que iam ou saíam dos seringais, um porto movimentado de parada obrigatória para quem descia ou subia o rio Madeira.

1. O Primeiro Ciclo da Borracha (1870-1912) foi um período da mais alta importância para a história política, econômica e social da Amazônia e do Brasil.

2. Ao final da área de terra firme, onde, a atual vila Calama está assentada prossegue um terreno de várzea que se estende pelas margens do rio Machado.

Conforme destaca,

> na época áurea da borracha era o porto seguro dos migrantes rumo aos seringais. Para aqueles que vinham dos seringais representava a certeza de um retorno à Manaus ou Belém. Para aqueles que a escolheram como lugar de residência encontraram a calmaria e o calor humano de seu povo (BOTELHO, 2016, p. 221).

A mesma condição, que transformou Calama em um local de grande importância econômica e política para o estado do Amazonas, também a colocou no centro de uma disputa entre os estados do Mato Grosso e do Amazonas. Como relatado por Nascimento (2017), nos anos finais do Império e nos anos iniciais da República a arrecadação de impostos matogrossenses e amazônicos estava centrada na produção da borracha. A busca pelo aumento da arrecadação desencadeou uma disputa política entre as províncias (depois estados) do Mato Grosso e do Amazonas, pela posse de uma área produtora, cujos limites territoriais ainda não havia sido claramente definidos.

A área pleiteada pelos estados do Mato Grosso e Amazonas, de acordo com o mapa elaborado por Nascimento (2017, p. 59) e demonstrado na Figura 2, correspondia: ao norte, em linha reta, ao limite atual entre os estados de Rondônia/Amazonas, seguindo até a margem esquerda do rio Tapajós; ao sul, também em linha reta, da altura da foz do rio Abunã, no rio Madeira, fronteira natural entre o estado de Rondônia (BR) e a Bolívia, estendendo-se até a margem esquerda do rio Tapajós. A oeste, desde Calama seguindo a margem direita do rio Madeira até a foz do rio Abunã; a leste, seguindo a margem esquerda do rio Tapajós.

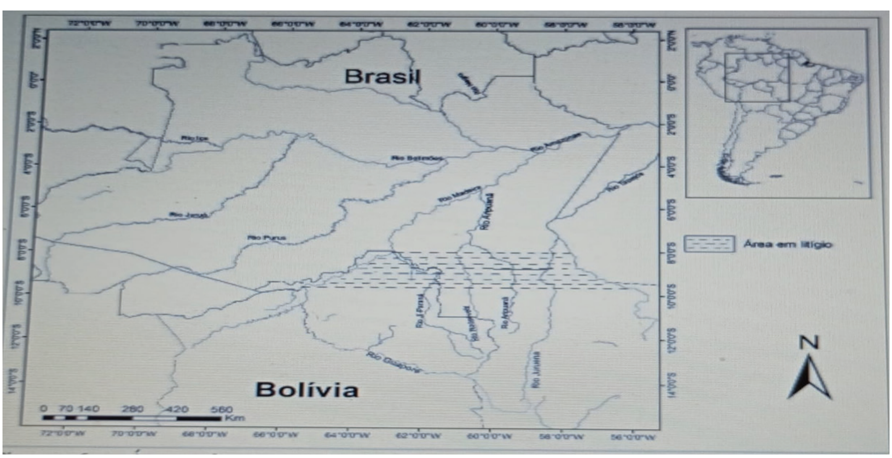


Figura 2 – Área pleiteada por Mato Grosso e Amazonas

Fonte: Nascimento, 2017

A alegação da Província do Mato Grosso centrava-se na possibilidade de que, grande parte da borracha que chegava e saía do porto de Calama contabilizada como produção amazonense era produzida em seringais localizados no vale do rio Machado, em terras matogrossense. A inexistência de limites, claramente definidos, entre as duas províncias, sobretudo, da área litigiosa, implicava divergências, por parte do Mato Grosso, em relação a origem da borracha que chegava e saía do porto de Calama. Sob essa alegação, Mato Grosso mandou instalar uma coletoria de imposto em Santo Antônio do rio Madeira e duas agências fiscais, uma na foz do rio Machado e a outra na foz do rio Jamari.

A instalação dessa coletoria e das agências fiscais, pelo estado do Mato Grosso, deu origem a Ação Judicial N.º 4, de 27 de julho de 1896, movida pelo estado do Amazonas contra aquele Estado. A referida ação judicial culminou, entre os anos de 1910 e 1919, na instalação de quatro marcos divisórios, sendo um na Cachoeira de Santo Antônio, com coordenada geográfica de 8º e 48' em Santo Antônio do Madeira; um à margem direita do rio Candeias, um à margem esquerda do rio Jamari, um à margem direita do rio Preto, afluente do rio Machado e outro, à margem esquerda do rio Machado.[3] A Figura 3 mostra a solenidade de leitura da Ata de instalação do marco divisórios entre os Estados do Amazonas e Mato Grosso, a jusante da Cachoeira de Santo Antônio (submersa pelas águas do lago da Hidrelétrica de Santo Antônio), no rio Madeira, próxima a atual cidade de Porto Velho.

A disputa pela demarcação de limites entre esses estados, segundo Nascimento (2017), foi importante para compreender o debate criado em torno da política fiscal, uma vez que, as principais fontes de receita de Mato Grosso e Amazonas estavam centradas nos produtos exportados. Desse modo, deve-se assinalar que questão de limites territoriais entre Mato Grosso e Amazonas que, exigiu a intervenção federal para a fixação de marcos divisórios estava atrelada, mais a disputa pelo aumento da arrecadação de impostos do que, propriamente pela necessidade de demarcação de limites territoriais.



Figura 3 – Marco divisório entre Mato Grosso e Amazonas, na Cachoeira de Santo Antônio, no rio Madeira

Fonte: Nascimento 2017

3. NASCIMENTO, L. B. Mato Grosso e Amazonas na disputa pela extração da borracha no Vale do rio Madeira (1970-1920). Cuiabá: UFMT, 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Mato Grosso.

É notório que, o aumento da área produtora significava maior produtividade e maior arrecadação, para ambos os estados e maior riqueza para os grandes proprietários de seringais. A riqueza gerada pelo comércio da borracha forjava uma classe social elitizada mediada pela constituição de alianças matrimoniais e de alianças de compadrismo e de apadrinhamento, entre as famílias mais ricas. A constituição desses laços permitia o fortalecimento econômico, político e social dessas famílias, ao mesmo tempo em que, possibilitava aos seus membros ocupar funções estratégicas e exercer influências políticas no âmbito do poder local ou regional.

Rosa (2019), enfatiza que, as trajetórias sociais dos filhos em relação a seus pais, davam-se através do casamento, onde com propósitos de ampliar as relações entre as famílias detentoras de prestígio político, econômico e social, novos vínculos de parentesco se constituíam. Conforme relata, o casamento dos filhos de proprietários de seringais e o apadrinhamento por pessoas que detinham poder político e econômico local com influência regional ilustra bem o processo de formação desses vínculos sociais como questões importantes para a manutenção do poder político na Amazônia do século XIX.

Um dos exemplos citados por Rosa (2019) é o da família de José Francisco Monteiro, rico seringalista e fundador da cidade de Humaitá, no Amazonas. A família Monteiro, segundo Rosa (2019) e Leal (2013), realizou enlaces matrimoniais e de compadrismo ou de apadrinhamento com outras famílias, também detentoras de prestígio político na região de Humaitá, no rio Madeira. O casamento de Alexandre Roque (ou Roca) e Maria Candelária Estremadoiro é visto por Rosa (2019), como um exemplo de formação de novos vínculos sociais por aliança matrimonial e apadrinhamento. Segundo essa autora, os noivos, Alexandre Roque (ou Roca) e Maria Candelária Estremadoiro, ambos filhos de donos de seringais casaram-se no dia 18 de março de 1888.

Como descrito,

> o noivo era filho de Ramon Roque (Roca), proprietário do seringal Calama um dos mais produtivos da região, instalado próximo a foz do rio Machado. A noiva pertencia a família Estremadoiro, proprietários de inúmeros seringais no alto rio Madeira. Enfim, ambos eram bolivianos, proprietários e filhos de proprietários de seringais no rio Madeira. Tiveram como testemunhas de casamento José Francisco Monteiro, José Gusmão da Silva Amaral, Dona Maria Machado Gusmão e Dona Maria Conceição Monteiro da Costa (ROSA, 2019 p. 136).

Em síntese, essa descrição ilustra a importância econômica, política e social que o casamento, entre membros de famílias ricas e o apadrinhamento por outras famílias ricas e politicamente influentes, representava na sociedade da borracha na região madeirense do século XIX. Como ilustrado neste fragmento, o casamento de Alexandre Roque (ou Roca) e Maria Candelária Estremadoiro, filhos de proprietários de grandes seringais representava, de um lado, além da formação de um novo clã, com características e possibilidades de união e de crescimento de riquezas, semelhantes às de seus pais, significava uma forma de ingressar ou se manter no seleto grupo de famílias detentoras de riquezas e de poder. De outro, ser apadrinhados pela família Monteiro, Monteiro da Costa e, Gusmão, representava o estreitamento de laços de amizades e o ingresso nos círculos de influências sociais e políticas dessas famílias.

Mas, se por um lado, a produção da borracha gerava a riqueza que impulsionava a constituição de vínculos sociofamiliares através do casamento e de apadrinhamento permitindo a expansão do poder político e econômico das famílias envolvidas, por outro, sua desvalorização no mercado internacional se encarregou de esfacelar laços políticos, econômicos e sociais organizados, arranjados e elitizados pela economia da borracha. A queda do preço da borracha no mercado internacional levou a derrocada de toda a rede de aviamento que emergiu e se manteve em torno dos seringais, cujo lucro sustentava a existência das grandes casas comerciais e da elite manauara.

Leal (2013) enfatiza que, o enfraquecimento da indústria extrativa da borracha obrigou os proprietários de seringais a buscar alternativas para sobreviver a crise. Dentre as alternativas apontadas estavam a exploração dos castanhais e de outros produtos da floresta, a extração da madeira e a venda dos seringais.

A venda de seringais constituía-se, mais rapidamente na única alternativa para saldar dívidas ou para iniciar uma nova atividade comercial. É nesse contexto que, segundo Leal (2013), o Seringal Calama, de propriedade de Ramon Rocca, Asensi & Cia e a Família Monteiro, foi vendido por preços abaixo do valor de mercado, para a Firma de Manoel Corbacho & Cia LTDA. Em 1925, com o agravamento da crise e sem condições de manter os castanhais e seringais, a Firma Corbacho & Cia LTDA vendeu o referido seringal para a Firma Calama & Cia.

A crise econômica gerada pela desvalorização do preço da borracha no mercado internacional desencadeou um processo de abandono dos seringais por seus proprietários seguido paulatinamente por funcionários e seringueiros. Os seringueiros abandonados ou em vias de abandono exigiam, de seus patrões, o pagamento dos saldos, obtidos na produção da borracha. Conforme exposto por (LDJJA, 1923 apud Leal, 2013), em todo o Estado [do Amazonas][4] por quase a totalidade dos seringais havia levantes e desordens, os crimes se repetiam, assistia-se ao êxodo quase completo de trabalhadores do interior do Amazonas, para outros Estados. Segundo esses autores, "esses levantes, essas depredações, esses crimes eram praticados por massas compactas de seringueiros que, em desespero de causa, se revoltavam contra tudo e contra todos pela falta de seus pagamentos" (LDJJA, 1923, p. 48 *apud* LEAL, 2019, p. 242).

Com base no livro de Decisões e Julgados do Tribunal de Justiça do Amazonas, do ano de 1923, (LDJJA, 1923, p. 48 *apud* Leal, 2019) p. 242) cita um levante e o subsequente êxodo de seringueiros no seringal "Calama", no rio Madeira:

> em fins de 1922, no seringal Calama, situado na comarca de Humaitá, deu-se o levante e subseqüente êxodo dos trabalhadores no serviço da extração da goma elástica, devido a baixa do preço deste produto e falta de pagamento de seus salários. Sabedora, aqui em Manaus, a Casa M. Corbacho & Cia, do que estava passando naquele seringal, fez para lá seguir um de seus sócios, Augusto César Fernandes, com o fim de pacificar e tomar as providências que o caso exigisse [...]. O coronel Augusto César Fernandes foi a Calama com o

4. Grifo nosso.

> objetivo de negociar com os seringueiros e fazer com que eles voltassem ao trabalho o mais rápido possível. Chegando em Humaitá, entendeu-se com o primeiro grupo de seringueiros revoltados, que havia baixado de "Calama", comprometendo-se a saldar todas as contas dos trabalhadores daquele seringal, e os aconselhou a regressarem a "Calama", para lá se entenderem com os seus companheiros, também revoltados, e com aqueles que fossem encontrados na baixada. O resultado não se fez esperar, voltou a ordem e o trabalho em "Calama", sendo aos seringueiros pagos os seus salários, retirando-se os que preferiram trabalhar em outras propriedades.

Além de conflitos entre seringueiros e patrões, ocorriam também conflitos entre seringueiros e indígenas, pelo uso dos recursos naturais no rio Madeira. Como citado por Leal (2013), a presença do povo Parintintin localizado na região do Maicy, também era motivo de preocupação para os moradores de Calama. Silveira (2007, p. 44 apud Leal, 2013 p. 150) destaca um ataque Parintintin aos seringais da poderosa firma Asensi.

> [...] sabemos que no dia dez do mez findo, á plena luz meridiana um grande grupo desses indios ameaçou atacor (sic) o logar denominado Calama, proximo a fóz do Machado, de propriedade dos nossos amigos Asensi & C. e onde funciona a Agência Fiscal do Estado, lançando flechas contra os habitantes dalli, demonstrando intuitos de aggressão. (...) Felizmente, repellidos em tempo, fugiram para a mata (...) é de notar, que o Dr. Carlos Miguel Asensi, tem procurado por todos os meios conseguir captar as sympathias dos indios naquelle ponto, pondo em prática todos os meios, nada conseguindo entretanto.

Vieira Neto (2020), relata que, no início do século XX, a região do interior do Amazonas, na qual ocorreram os conflitos mais sangrentos e com mais intensidade de encontros mortais, entre seringueiros e índios foi a área do rio Madeira, onde habitavam os temidos índios guerreiros da etnia Parintintin considerados os mais hostis e ferozes contra a presença do homem branco em seu território. O povo Parintintin habitava uma área que ia da região leste do rio Madeira até a boca do rio Machado, a leste do rio Maici. Calama, o maior e o principal seringal da Firma Asensi estava localizado em área habitada pelos indígenas, sendo o alvo preferido dos Parintintins que por diversas vezes tentaram destruir o seringal. Vieira Neto (2020) enumera os seguintes ataques dos Parintintin ao Seringal Calama.

Conforme o relato de Vieira Neto (2020), no dia 14 de maio de 1909 os Parintintins atacaram a barraca São Pedro, localizada no fundo do seringal Calama. Não encontrando os trabalhadores incendiaram a barraca e levaram os utensílios dos seringueiros. Em março de 1911, os Parintintins cercaram Calama e atacaram de surpresa com flechadas, mas foram repelidos com tiros de espingarda. No dia 23 de agosto de 1918, quando o navio a vapor Madeira-Mamoré se encontrava atracado no porto de Calama, saiu da mata um grupo de 15 índios Parintintins. A população de Calama, que almoçava, se assustou com a inesperada visita e logo se armou de espingardas. Mas, minutos depois, os índios percorreram por Calama e lançaram flechas ao ar, dando gritos. Depois desapareceram sem molestar ninguém, entrando na selva. Um ano depois, no dia 23 de outubro de 1919, os Parintintins fizeram nova investida contra moradores de Calama, flechando o barracão central, porém mais uma vez foram repelidos com tiros.

Ao longo desta seção buscou-se enfatizar as relações sociais frutos de alianças matrimoniais e de apadrinhamento, os conflitos com suas vitórias ou derrotas vivenciadas nos anos finais do século XIX e na primeira metade do século XX, no Seringal Calama. Tais relações apontam sujeitos, declarados ou anônimos, mas igualmente protagonistas da história dos ciclos econômicos da borracha na Amazônia brasileira.

NO ESPLENDOR DO SERINGAL CALAMA

O texto desta seção é uma transcrição de uma entrevista cedida, no dia 11 de maio de 1947, pelo Senhor Carlos Asensi, um dos antigos proprietários do Seringal Calama, ao, do Jornal do Comércio, da cidade de Manaus. O Repórter Adaucto Rocha esclarece que, depois de entrevistar o homem mais velho de Manaus, o que lhe serviu de estímulo para sua primeira reportagem sobre vultos e pessoas curiosas, da cidade, o citado repórter e sua equipe entrevistaram Carlos Miguel Asensi, um livreiro estabelecido na Av. Sete de Setembro, na cidade de Manaus.

Para Adaucto Rocha, essa criatura sempre chamou sua atenção, sempre despertava algo de curiosidade, tal o seu tipo tal a sua maneira humana e social e o caracteriza como alguém que não se confunde com a generalidade de seus semelhantes, ressalta ao primeiro olhar de um observador da rua, de quem o contempla, assim, com a cabeça nevada e a fisionomia serena de um varão respeitável.

Numa tarde, escreveu o repórter, fomos encontrar esse homem, na sua Livraria, na Avenida 7 de Setembro. Começamos a olhar os livros, consultando, aqui e ali, os preços. Folheamos algumas páginas de Crime e Castigo e falamos da grandeza genial do Dostoyewiski, do sentido universalista das suas obras. Foi assim armado nosso pretexto, a nossa jornalística provocação para falar ao homem que nos haveria de revelar coisas interessantes de sua vida, do Amazonas e de outras terras distantes.

Estávamos conversando, pois, com o livreiro Carlos Miguel Asensi adiantamos-lhe o objetivo que nos havia conduzido até ali e que era escrevermos uma reportagem sobre a sua pessoa e a sua vida, desde que chegou ao Amazonas.

Carlos Miguel Asensi riu meio indiferente e surpreendido com nossa revelação. Convidou-nos a entrar até ao seu gabinete de trabalho, mandando-nos tomar assento ao seu lado. E com voz pausada e reverente, foi logo adiantando: - Sim, senhor, meu caro repórter, estou a sua disposição. Pode perguntar o que quiser.

- Em que parte da Espanha nasceu? Foi esta a nossa pergunta inicial!

- Em Madrid, no ano de 1867 a 5 de julho. Meu pai chamava-se Ricardo Asensi, também espanhol.

Sobre o bureau viam-se espalhados diversos livros. O nosso entrevistado pega de um volume e nos mostra, dizendo:

- Quando o senhor chegou, eu estava lendo este livro. A Árvore que Chora, romance da borracha, da autoria do escritor Vicki Bauns. Nesta obra, o autor fala da maneira precisa e admirável, de tudo quanto se refere ao látex. É um livro importante que se deve ler.

A sua conversa então vai deslizando rapidamente para o ponto das observações da crítica livresca. O velho Asensi, como é conhecido entre nós, faz referência ininterrupta de uma galeria imensa de autores e livros sendo interrompido, a certa altura, por mais uma pergunta que lhe fizemos:

- Pois não. Cheguei ao Brasil, a Manaus, portanto, há 52 anos. Minha primeira sorte de atividades, nesta terra que tanto estimo, foram desenvolvidas, em plena selva, explorando seringais, trabalho a que me dediquei com ardor e profundo sentido econômico e industrial.

- Calama foi o meu seringal, onde empreguei todo o meu esforço e toda a minha possível capacidade de organização e trabalho, a fim de produzir, como produzi a maior soma de elementos econômicos para o Amazonas.

Ao se referi a Calama o mais importante seringal que já existiu no Amazonas, pedimos que nos dissesse qual a significação desse nome.

- Calama, acentua o nosso entrevistado, o meu seringal foi chamado assim em homenagem a um importante feito histórico que se registou, certa vez no Pacifico.

Carlos Asensi não para de falar, cada vez mais entusiasmado e espontâneo estilizando as suas palavras, como senhor apreciável do pensamento. Expressa-se com aprumo e equilíbrio de quem sabe contornar perfeitamente a frase, [através de uma língua que não é sua].[5]

Quando deixou o seringal veio estabelecer-se, nesta capital, primeiro com uma casa de material musical, e que aos poucos, como ele nos afirma, foi se transformando em livraria, a começar de 1925. Ainda hoje, conservo o seu nome primitivo, que é Livraria Manaus Musical, pois a seu ver, a tradição representa o fundamento histórico das coisas.

Como a nossa entrevista começasse a se desviar para rumos bibliófilos, literários, perguntamos a Carlos Asensi qual o livro que lhe havia impressionado mais o espírito, durante toda a sua existência.

- Dom Quixote. Poderá morrer a Divina Comédia, porém esta obra concebida pelo gênio incomparável de Cervantes, jamais perderá a sua profundidade filosófica e humana, pois no Dom Quixote de La Mancha está a humanidade inteira. No entanto, sou um fanático da Divina Comédia, que a leio no original, pois só assim se poderá admirar a grandeza da obra.

O velho livreiro Asensi que é uma cabeça bem ilustrada, nos diz que tem lido muito, todos os livros que lhe chegam ás mãos. Desde Mahabarati e Ramayana que escreveram poemas magníficos da literatura indiana. Informa que foi ele quem primeiro lançou em Manaus, o livro espanhol que despertou grande interesse no meio das intelectuais amazonenses, a tal ponto que chegou a vender, no primeiro ano 70 contos de réis só de livros editados em língua castellana.

5. Grifo nosso

Voltamos a falar do grande seringal Calama. Ele nos vai mostrando velhas fotografias, fixando aspectos raros que foi, tempos idos. Na Figura 4 é possível identificar o Armazém e uma casa, possivelmente um escritório local.



Figura 4 – Vista parcial de Calama - 1917

Fonte: gasparvieiraneto.blogspot.com

- Calama, no seu esplendor, plantados nas margens do Gy-Paraná ou Rio Machado, no Madeira. Tudo ali era soberbo e grandioso, desde as babilônicas construções de madeira de lei, ornamentação caprichosa e estética dos escritórios, até aos estaleiros, onde se fabricavam embarcações de todos os calados, para o transporte de mercadorias e borracha. - Hoje nada existe daquilo tudo, exclama saudoso o velho Asensi querendo recordar todo o esplendor do Seringal Calama. Na Figura 5 é possível observar uma construção com aspecto de lojas e ou escritórios.

- O senhor está vendo esta fotografia? Está vendo isto aqui?



Figura 5: Prédio de Escritórios em Calama - 1917

Fonte: gasparvieiraneto.blogspot.com 2020

Pois bem. Foi no meu tempo, uma farmácia, uma enfermaria. Naquele seringal, nós tínhamos médicos, farmacêuticos, enfermeiros, tudo ali existia, para socorrer os doentes, para lhes proporcionar assistência de toda sorte Porque sempre compreendi que sem isto, nas selvas amazônicas principalmente, não se poderá fazer nada que signifique progresso.

E foi nos mostrando dezenas de retratos, uns bem vivos ainda, outros já meio descoloridos, daquilo que representou, um dia, o seu importante seringal, hoje transformado em ruínas. Sobre Calama, instalado há 50 anos passados na foz do Gy-Paraná[6] foi confeccionado um filme intitulado Ouro Branco, por Asensi e Companhia, em Agosto de 1919, explicando o fabrico da borracha e do caucho, a colheita da castanha, paisagens das florestas amazonenses e exposição exata dos trabalhos e costumes daquele tempo. O velho livreiro, antigo magnata do seringal da borracha do Amazonas, nos fala disso com entusiasmo, revelando que fora ele quem primeiro organizara um trabalho de ampla divulgação das coisas da nossa terra, principalmente, sobre o nosso látex. Recorda o Coronel Rondon, a quem prestou relevantes auxilio, na instalação da rede telegráfica, na parte do Gy-Paraná.

A certa altura de nossa conversa, Carlos Aseni se volta para nós e frisa isto:

- O senhor, com toda certeza já leu alguma coisa sobre o que foi a expedição cientifica em que tomaram parte, em 1912, o atual General Cândido Rondon e o Coronel Theodore Roosevelt acompanhados de naturalistas brasileiros e americanos, não foi? Aquela expedição, que atravessou o imenso platô matogrossense acabou descendo o rio das Dúvidas. Depois de dezenas de dias baixando o rio com os maiores sacrifícios até de vidas, o velho ex- Presidente dos Estados Unidos da América do Norte, aportou à nossa região do Gy-Paraná, no Madeira. E o rio das Dúvidas, então, que teria sido explorado por Theodore Roosevelt, naquele tempo, ficou conhecido pelo nome do seu descobridor. Mas, quando Theodore passou por ali, nós com nossos seringueiros já conhecíamos uma grande extensão daquele rio chamado das Dúvidas...

Diante dessa revelação, perguntamos ao nosso entrevistado se conhecia o livro que o Coronel Theodore Roosevelt havia publicado, na América, ao retornar sua terra, sobre a memorável expedição científica, através dos sertões brasileiros. Ele, o nosso livreiro, não conhecia esta obra, que há mais ou menos 3 anos foi traduzida para o Português, graças a uma iniciativa do ex-Ministro Apolino Sales. A odisséia do Rio das Dúvidas aí está fixada com as tintas mais impressionantes de uma aventura através de regiões onde a morte se espalhava por toda parte. Carlos Asensi, com a idade respeitável que lhe pesa sobre a cabeça branca como neve, mas ainda é forte e jovial possuindo uma memória invejável. Gosta muito de literatura, filosofia também, e conhece muito bem o francês, inglês, Italiano, alemão e fala tupy-guarany. Forçamos a sua modéstia de velho que já não tem pretensões alardiantes de publicidade para conseguirmos arrancar esta revelação poliglótica da sua ilustração variada.

6. Calama está localizada à margem direita do rio Madeira. A afirmação “instalada há 50 anos na foz do Gy Paraná” é uma referência à proximidade desse rio.

- Conheço o guarani do Paraguai e o tupy-guarany que se fala no Brasil, no Amazonas, explica o velho livreiro. Acho que a diferença entre uma e outra reside mais na pronuncia e não essência. Os idiomas primitivos, como estes, tem harmonia imitativa, isto é, onomatopeica. No alemão, por exemplo, acentua Carlos Asensi. Encontra sempre essa harmonia glotológica. E concluindo a sua tese exemplifica:

- Por exemplo, o guarani ao fogo chama *tá tá* pois se colocando um galho verde no fogo logo que começa a ser expelido o ar, a semelhança dos tubos capilares, ele emite crepitante. Daí a expressão indígena *tá tá*.

A nossa conversa cabriola para todos os lados, enveredando no sentido de assuntos vários, pois o senhor do histórico seringal Calama quer falar de tudo, sobre uma diversidade estonteante de coisas e acontecimentos da sua vida, do seu passado. Diz que a maior indústria que poderia produzir imensa riqueza, a maior reserva econômica do Amazonas, ainda não foi explorada pelo homem. Seria a exploração, a industrialização do óleo comestível e combustível. Carlos Asensi nos adiantou que já estava preparando, há 30 ano atrás, uma viagem a América do Norte, com amostras de óleo de todas as espécies, extraídos, por intermédio de processos primitivos, de palmeiras silvestre.

Calama, que representava um ponto avançado de civilização e progresso das terras amazonenses, onde existiam escola, farmácias, médicos, hospitais, enfermarias, tudo mantido por iniciativa privada. Calama atraía também cientistas, projetaram, lá fora, não só as coisas da gleba, mas sobretudo do Brasil. Asensi nos fala de um naturalista alemão que certa vez lhe apareceu no seringal. Era um enviado do Museu Stetting, que vinha procurar um pássaro raro de nome Pipera Wathareri, que há muitos anos fora encontrado um único exemplar, entre o rio Aripuanã e o Gy Paraná, segundo presumia o naturalista germânico. Permaneceu em Calama por 5 longos anos e não lhe foi possível encontrar outro exemplar do pássaro que procurava.

A esse tempo, aparece Miss Harriet Bel Merrisll, taxidetermista americana do Museu Comercial de Filadélfia. Essa mulher, diz o nosso entrevistado, colecionou tudo o que se relacionava com as coisas das selvas. Eu aproveitando a permanência de Miss Harriet durante 3 anos no meu seringal e arredores do Gy-Paraná preparei uma exposição completa desde a borracha a pesca para ela levar para a América. Ao fim de poucos meses, diz o velho livreiro, eis que recebo um oficio do Museu de Filadélfia, informando-me que me tinha sido dedicada ali uma sala, especialmente para a exposição do mostruário de coisas amazonenses conduzida pela taxidermista Harriet.

No Museu de New York, também naqueles tempos quando foi organizada uma exposição permanente das coisas amazônicas e onde se viam, informa-nos Carlo Asensi. todos os utensílios da borracha, desde a barraca do seringueiro, defumadores, tijelinhas, machadinhas, até o vulto de um seringueira esculpido, simbolizando o trabalhador das selvas. Diz ele que a sua maior satisfação foi um dia ler nos jornais do Rio de Janeiro, que uma caravana de estudantes brasileiros ao regressarem da excursão feita a New York e a

Filadélfia, haviam revelado á imprensa carioca grande alegria e entusiasmo por terem ele presenciado naquelas paragens estrangeiras, duas exposições importantes para o Brasil, como aquelas do Museu de Filadélfia e de New York. O velho senhor do maior seringal que já existiu no Amazonas, sente-se feliz e orgulhoso por isto.

- Fui eu quem concorreu revela-nos Carlos Asensi, para a primeira exposição de borracha realizada no Rio de Janeiro. Fui distinguido com uma medalha de ouro. Sei disso, porque me disseram, e li a notícia nos jornais, mas nunca vi nem de um binóculo, este presente.

Estávamos para concluir a nossa entrevista, quando Carlos Asensi fala pausadamente:

- Tenho bastante saudade do passado, de Calama, no seu esplendor.

Ele nos diz que a sua leitura atualmente, mais preferida é romance policial, por que isso o faz esquecer o um pouco do passado pela sensação da aventura e do imprevisto que encerram essas obras. Acha que tal preferência não deixa de significar uma natural decadência, um declínio intelectual para o infantil. Ele já é velho, como os velhos de sua idade vão se transformando em crianças de barba branca, nada mais natural do que ler novelas e romances policiais.

Assim acabávamos de falar com o homem que resume, na sua vida e no seu passado um capitulo sensacional do esplendor da borracha no Amazonas.

REVELANDO SEGREDOS

Carlos Asensi expõe aspectos importantes da história de Calama, um povoado que outrora, fora a sede dos seringais da Firma Asensi & Cia, da Firma de Manoel Corbacho & Cia LTDA e posteriormente da Firma Calama & Cia, da qual, ainda é propriedade. Uma leitura mais atenta da entrevista de Carlos Asensi, revela muito mais do que temos lido ou escrito a respeito de Calama. Nesta seção foram selecionados alguns trechos (da entrevista) com objetivo de mitigar aspectos reveladores do passado esplendoroso de Calama, a fim de, proporcionar maior compreensão e visibilidade de sua história.

Carlos Asensi define Calama como um seringal com autossuficiência na fabricação de embarcações para o transporte de mercadoria e borracha, destacando-o como o maior produtor de elementos econômicos do Amazonas.

Nas palavras de Carls Asensi,

> tudo ali era soberbo e grandioso, desde as babilônicas construções de madeira de lei, ornamentação caprichosa e estética dos escritórios, até aos estaleiros, onde se fabricavam embarcações de todos os calados, para o transporte de mercadorias e borracha.

Sublinha a importância de Calama no contexto dos seringais revelando que, em seu mais importante seringal havia serviços e profissionais da saúde para. Ao mostrar uma fotografia ao repórter, desabafa:

> Está vendo isto aqui? Pois bem. Foi no meu tempo, uma farmácia, uma enfermaria. Naquele seringal, nós tínhamos médicos, farmacêuticos, enfermeiros, tudo ali existia, para socorrer os doentes, para lhes proporcionar assistência de toda sorte. Porque sempre compreendi que sem isto, nas selvas amazônicas principalmente, não se poderá fazer nada que signifique progresso. E foi nos mostrando dezenas de retratos, uns bem vivos ainda, outros já meio descoloridos, daquilo que representou, um dia, o seu importante seringal, hoje transformado em ruínas.

Para Carlos Asensi, Calama, representava um ponto avançado de civilização e de progresso das terras amazonenses. Essas características (de civilização e progresso) podem ter contribuído para que cientistas internacionais buscassem em Calama um ponto de apoio para suas pesquisas. Asensi informa que, certa vez, um naturalista alemão, do Museu Stetting, foi enviado à Calama, para procurar um pássaro raro de nome Pipera Wathareri, o qual, nunca foi encontrado pelo naturalista.

Posteriormente uma taxidermista americana, de nome Miss Harriet Bel Merrisll, do Museu Comercial de Filadélfia, dos Estados Unidos da América (EUA) esteve em Calama para estudar a vida nos seringais. O resultado foi uma exposição que projetou nos EUA, não só as coisas da gleba, mas sobretudo do Brasil, afirma Asensi.

Além desses cientistas estrangeiros, a expedição científica do General Cândido Rondon e do Coronel Theodore Roosevelt, ex-presidente dos Estados Unidos da América, acompanhados de naturalistas brasileiros e americanos, aportaram em 1912, na região do Gy-Paraná também estiveram Calama.

Uma questão da maior importância revelada por Asensi é sobre a origem do nome Calama. Asensi se referiu a Calama, como "o meu seringal chamado assim em homenagem a um importante feito histórico que se registou, certa vez no Pacifico." No entanto, não revelou o evento, ao qual se referia, mas acendeu uma luz a respeito da origem do nome Calama. Estaria se referindo a Guerra do Pacífico, a sangrenta batalha de Topáter ocorrida na cidade boliviana de Calama?

Diante da grandeza do Seringal Calama, revelada na entrevista de Carlos Asensi surgem indagações sobre as construções babilônicas, de madeira de lei, da ornamentação caprichosa e da estética dos escritórios, informadas na entrevista. Por que, por quem e quando foram demolidas?

De fato, na década de 1960/70, com exceção do Armazém, que ainda resiste ao tempo, havia três construções com características semelhantes às descrita na entrevista de Asensi, conhecidas pela população como Chalé[7], de propriedade de seringalista de nome Izaías de Miranda, um casarão de propriedade da família de Kaiser Melo, e uma construção, a qual denominei, por sua divisão, de casa três em uma. Nesta residia Alfredo Nunes de Melo, comerciante de pescado. Havia também uma construção, denominada de pensão, que servia como hospedaria. Todas essas construções, com exceção do Armazém, foram demolidas nas décadas de 1980 e 1990.

7. Conferi BOTELHO, J.M.L. Calama memórias históricas, geográficas e sociais. Porto Velho: Temática: 2021.

UMA RELEITURA SOBRE A ORIGEM DO NOME E DO POVOADO CALAMA

Esta seção tem por objetivo inserir informações novas, a respeito da origem do povoado, sobre quem, de fato, foram os seus fundadores, a origem do nome Calama e o ano em que esse seringal passou a ser a sede da Empresa Calama S.A. Nesse sentido busca estabelecer um diálogo entre os autores que escreveram a respeitos dos temas informados, a fim de, mitigar reflexões que contribuam para a construção da história de Calama.

Borzacov (2007) afirma que, o povoado Calama foi fundado por caucheiros e seringueiros bolivianos, no final do século XIX. Tanto Lima {s.d.} quanto Borzacov (2007) afirmam que o nome Calama é uma referência a um tipo de palmeira denominada calâmea, muito abundante na foz do rio Ji Paraná.[8] Lima {s.d.} afirma ainda que, em 1877 Calama passou a ser a sede da Empresa Calama S.A. Essas informações são fundamentais e têm sustentando a história e a identidade da atual vila Calama, como a sede de um dos mais produtivos seringais do estado do Amazonas, no Primeiro e no Segundo Ciclo da Borracha.

Sobre a fundação do povoado Calama, por caucheiros e seringueiros bolivianos no final do século XIX, como afirma Borzacov (2007) coincide com o período citado por Paula Souza Rosa, em sua Dissertação de Mestrado, intitulada Os portugueses no rio Madeira: imigração, estratégias políticas e sociais (1840 – 1920). De acordo com Rosa (2019), Calama está entre as localidades que se formaram e se estabeleceram, as margens do rio Madeira, no decorrer do século XIX, intrinsecamente ligadas ao avanço da exploração gomífera e do comércio. Conforme relata, "devido a intensificação da economia da borracha foram formadas naquele período as localidades de Manicoré, Marmelos, Baetas, Pupunhas, Paraíso, Humaitá, Papagaios, São Roque [Calama], Abelhas, Santo Antônio e etc." (ROSA, 2019, p. 13).

O nome Calama que, segundo Borzacov (2007) e Lima {s.d.} é uma referência a um tipo de palmeira denominada calâmea, muito abundante na foz do rio Ji Paraná está em divergência com Rosa (2019) e Asensi (1947). Na dissertação de mestrado defendida por Rosa (2019), na mesma localização da atual Calama aparece a denominação de Seringal São Roque, com o nome Calama escrito entre colchetes, indicando que a denominação São Roque foi, posteriormente, substituído pelo nome Calama. No Mapa da Amazônia organizado no ano de 1870 pela Amazon Steam Navigation Company Limetd e utilizado por Rosa (2019, p.12)[9], para demonstrar a rota de navegação regular a vapor, no rio Madeira consta a denominação de Seringal São Roque (Calama).

8. BORZAVOV, Y. Porto Velho, cem anos de história 1907-2007. Porto Velho: Primor Formes Gráfica e Editora, 2007; Cf. LIMA, A. M. Decadência dos vales dos rios Guaporé, Mamoré e Madeira (II). 2008. Disponível em: www.gentedeopinião.com.br

9. ROSA. Paula Souza. Os portugueses no rio Madeira: imigração, estratégias políticas e sociais (1840 – 1920) Dissertação (História Social da Amazônia) UFPA Belém, 2019.

Uma breve leitura do referido Mapa da Amazônia informa que o mesmo foi organizado no ano de 1870 pela Amazon Steam Navigation Company Limetd e completado em 1893 por Luiz R. Cavalcanti de Albuquerque. O mapa destaca a rota de navegação pelo rio Madeira, representado pela cor verde, desde sua foz, no rio Amazonas até a confluência com o rio Beni, um de seus formadores. Identifica, na cor amarela, as localidades do Crato e Borba, como as únicas criadas, as margens desse rio, no Século XVIII.

O nome São Roque [Calama] parece ter relação com o nome de Ramon Roque ou (Roca), um de seus proprietários. Essa inferência, tem base em (Rosa, 2019 p. 136), quando se refere ao casamento de Alexandre Roque, filho de Ramon Roque (Roca), proprietário do seringal Calama, com Maria Candelária Estremadoiro, celebrado no ano de 1888.

Carlos Miguel Asensi, Figura 6, afirma que, ele mesmo, batizou o seringal de sua propriedade com o nome Calama, em homenagem a um importante feito histórico registrado no oceano no Pacifico. Asensi, no entanto, não informou a que feito histórico se referia e nem os motivos que o levaram a homenagear o tal feito histórico.

Nessa guerra, de acordo com Neiva (2019 p. 78),

> a Bolívia, por sua vez, foi destituída da importantíssima província de Antofagasta, que era a única localidade de seu território que tinha acesso para o Oceano Pacífico e, até os dias atuais, o Estado boliviano continua sem saída soberana para o mar.

A importância dessa informação bélica para Calama, município de Porto Velho-RO está, exatamente na existência de uma possível relação com o nome da cidade chilena, de Calama, capital da Província de Antofagasta. Essa cidade foi palco da batalha de Topáter, ocorrida no dia 23 de março de 1879, uma das mais decisivas para a vitória chilena.

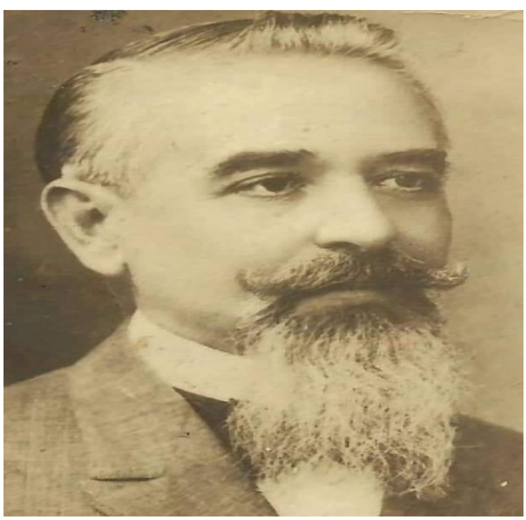


Figura 6: Carlos Miguel Asensi

Fonte: gasparvieiraneto.blogspot.com - 2020

Em relação a afirmação de Lima {s.d.}, de que, no ano de 1877, Calama teria passado a ser a sede da Empresa Calama S.A., diverge da apresentada por Davi Avelino Leal (2013), em sua tese de doutorado intitulada Direitos e processos diferenciados de territorialização: os conflitos pelo uso dos recursos naturais do rio Madeira (1861-1932). Conforme citado por Leal (2013), a crise econômica gerada pela desvalorização da borracha obrigou os proprietários de seringais a buscar novas formas extrativas ou vender suas propriedades, como alternativas para sobreviver a crise. Em correspondência enviada em 28 de setembro de 1925, por Augusto Cesar Fernandes para o senhor Ricardo, sócios da firma Calama & Cia, trata da exploração das propriedades da firma situada no Médio e Alto Madeira informando que a ênfase da empresa será na exploração de madeira e na venda de lotes de terras improdutivas. Na perspectiva da venda de lotes, Leal (2013) afirma que, já no auge da crise, o Seringal Calama, foi vendido por Ramon Rocca, Asensi & Cia e Família Monteiro para Manoel Corbacho & Cia LTDA. Em 1925, a Corbacho & Cia LTDA vendeu o referido seringal para firma Calama & Cia.

Esta seção pretendeu, a partir das informações novas, aqui introduzidas, estabelecer um diálogo entre os autores, todavia, se o que antes era tido como certeza histórica, agora gera dúvidas e convida para novas reflexões a respeito do que está posto sobre a origem do nome Calama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto da economia da borracha, Calama integrava uma classe social elitizada que se constituíra por meio de alianças matrimoniais e por laços de compadrismo entre as famílias mais ricas que influenciavam a posse e a manutenção do poder político local. Com a crise da economia gumífera, os seringais do vale do rio Machado foram paulatinamente abandonados e muitos seringueiros se dirigiam a Calama exigiam o pagamento de seus saldos obtidos na produção da borracha, gerando conflitos de trabalho.

A origem de Calama é atribuída a seringueiros e caucheiros bolivianos no final do século XIX, estando entre as localidades que se formaram e se estabeleceram, as margens do rio Madeira, entre 1840 a 1920. De acordo com o mapa da Amazônia, do ano de 1870, utilizado para a navegação regular no rio Madeira, essa localidade era denominada Seringal São Roque, possivelmente ligado ao nome de Ramon Rocca, um de seus proprietários.

O Seringal São Roque, posteriormente denominado Seringal Calama, tinha como proprietários, Ramon Rocca, Asensi & Cia e Família Monteiro. No final do Primeiro Ciclo da borracha, já no contexto da crise, Manoel Corbacho & Cia LTDA comprou o Seringal Calama, vendendo-o, em 1925, para a firma Calama & Cia, com a qual, permanece.

Há duas versões para a origem do nome Calama: na primeira, Borzacov (2007) defende que o nome Calama está relacionado a palmeira calamea, muito abundante na foz do rio Ji Paraná; na segunda, Asensi (1947) afirma que essa denominação é uma homenagem a um feito histórico que se registrou, certa vez no Pacifico, possivelmente uma alusão a guerra entre o Chile, a Bolívia e o Peru, na qual a Bolívia perdeu, para o Chile, a Província de Altofagasta, cuja capital é a cidade de Calama.

REFERÊNCIAS

ASCENI, C. No esplendor do Seringal Calama. [Entrevista cedida a] Adaucto Rocha. **Jornal do Comércio**, Manaus, v. XLIII, n. 14.436, p. 5. maio/1947. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/170054/per170054_1947_14436.pdf Acesso em: 17 nov. 2023.

BOTELHO, J.M.L. **Calama:** memórias históricas, geográficas e sociais. Porto Velho: Temática, 2021.

BOTELHO, J. M. L. Aspectos históricos, geográficos e políticos de Calama. In: **Porto Velho, urbanização e desafios para uma cidade centenária.** COSTA SILVA, R. G. (Organizador). 1ª Ed. Porto Velho: Temática Editora; Edufro, 2016.

LEAL. D. A. Direitos e processos diferenciados de territorialização: Os Conflitos pelo uso dos recursos naturais do rio Madeira (1861-1932) Manaus: UFAM, 2013. 276 f. : il. color. **Tese** (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Universidade Federal do Amazonas.

NASCIMENTO, L. B. Mato Grosso e Amazonas na disputa pela extração da borracha no Vale do rio Madeira (1970-1920). Cuiabá: UFMT, 2017. 131 f. : il. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Mato Grosso.

NEIVA, R. C. Guerra do pacífico: a história de uma derrota. **Cadernos Prolam/USP**, v. 18, n. 34, p. 74-94, jan./jul. 2019.

ROSA. P. S. Os portugueses no rio Madeira: imigração, estratégias políticas e sociais (1840 – 1920). Belém: UFPA, 2019 Dissertação (História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará.

VIEIRA NETO, G. (2020), Guerra na selva - os conflitos sangrentos entre seringueiros e índios no interior no Amazonas no início do século XX. Blog Disponível em: https://gasparvieiraneto.blogspot.com/2020/08/guerra-na-selva-os-conflitos-sangrentos.html Acesso em: 20.02.2024

FABIANO ELOY ATÍLIO BATISTA: Professor do curso de Design na Universidade do Estado de Minas Gerais - Unidade Ubá (UEMG - Ubá). Doutor e Mestre na linha de pesquisa Trabalho, Questão Social e Política Social, pelo Programa de Pós-Graduação em Economia Doméstica (PPGED), área de concentração em Política Social, do Departamento de Serviço Social da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutorando na linha de pesquisa Arte, Moda: História e Cultura, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem (PPGACL) do Departamento de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Possui graduação em Tecnologia em Design de Moda, pela Faculdade Estácio de Sá - Juiz de Fora / MG; Bacharelado em Ciências Humanas, pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora (BACH/ICH - UFJF), Licenciatura em Pedagogia, pela Universidade de Franca (UNIFRAN) e a Licenciatura em Artes Visuais, pelo Centro Universitário UNINTER. É Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte, pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF); Especialista em Televisão, Cinema e Mídias Digitais, pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM/UFJF); Especialista em Ensino de Artes Visuais, pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACED/UFJF) e Especialista em Docência na Educação Profissional e Tecnológica, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais - Campus Rio Pomba (IF Rio Pomba). Atualmente, cursando o Bacharelado em Turismo, com ênfase em Patrimônio e Gestão de Destinos Turísticos pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e o curso de Tecnologia em Design de Animação, pelo Centro Universitário UNINTER. Tem interesse nas áreas: Moda e Design; Arte e Educação; Relações de Gênero e Sexualidades; Mídia e Estudos Culturais; Corpo, Juventude e Envelhecimento; Turismo, Patrimônio Cultural e Lazer, dentre outras possibilidades de pesquisa num viés da interdisciplinaridade.

ÍNDICE REMISSIVO

ARTE E CULTURA

EXPRESSÕES CULTURAIS, NARRATIVAS VISUAIS E PERFORMÁTICAS



www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena Editora
Ano 2025

ARTE E CULTURA

EXPRESSÕES CULTURAIS, NARRATIVAS VISUAIS E PERFORMÁTICAS



www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena Editora

Ano 2025